

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma / Audiovisuaalinen viestintä

Antti Kolppo

DOKUMENTTIELOKUVAN ENNAKKOSUUNNITTELU

Opinnäytetyö 2011

TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma

KOLPPO, ANTTI

Dokumenttielokuvan ennakkosuunnittelu

Opinnäytetyö

40 sivua

Työn ohjaaja

Lehtori Jori Pölkki

Marraskuu 2011

Avainsanat

dokumenttielokuva, lajit, moodit, ennakkosuunnittelu

Opinnäytetyössä tutkitaan dokumenttielokuvaa ja sen ennakkosuunnittelua. Ennakkosuunnittelu on ensimmäinen ja tärkein osa dokumenttielokuvan valmistuksessa. Pohjana tälle tutkimukselle sekä produktiivisena työnä toimii dokumenttielokuvan ”Suomi-reggaen jalanjäljillä” ennakkosuunnittelu ja sen teossa tehdyt havainnot. Kun aletaan tehdä dokumenttielokuvaa, on syytä tuntea sen historia, lajit ja moodit. Dokumenttielokuvan moodit vastaavat elokuvan genre-käsitettä.

Dokumenttielokuva elää ja on elänyt muutosten kourissa. Dokumenttielokuvan määrittelijöitä ja tutkijoita on monia. Siksi dokumenttielokuvan tutkiminen on haasteellista ja ristiriitaistakin. Dokumenttielokuvan tekeminen on etenevä prosessi samalla tavoin kuin on onnistuneen käsikirjoituksessa eteenpäin kulkeva tarina.

Dokumenttielokuvan ennakkosuunnitteluun liittyy useita eri vaiheita, jotka kaikki kuten myös koko dokumenttielokuva kiteytyy elokuvantekijään ja tekijän valintoihin. Tutkimus selvittää dokumenttielokuvan luonnetta ja antaa lähtökohdat toteuttaa Suomi-reggaen jalanjäljillä elokuvan käsikirjoitus ja sitä kautta valmistaa täysipitkä elokuva suomalaisesta reggae-kulttuurista.

ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Audiovisual median

KOLPPO, ANTTI

Pre planning a documenatry film

Bachelor's Thesis

40 pages

Supervisor

Jori Pölkki, lecture

November 2011

Keywords

documentary movie, type, modes, pre planning

The aim of this thesis is to research documentary movies and their pre-production. Pre-production is the first and most important part of making a documentary film. The following research is based on experiences and observations collected during the process of making the film "Suomi-Reggaen Jalanjäljillä" (working title).

It is crucial to be familiar with the history and narration styles of the documentary genre before starting to make a film. Documentary filmmaking is in an ongoing state of transformation. There is much written on this subject although a lot of it is contradictory which makes this genre difficult to research.

Documentary filmmaking is a process, much like developing a successful story from a screenplay. There are many different stages in the pre-production of a documentary, and at all stages, it is the author and the author's choices that determine the outcome or vision of the final film. This study has helped me to understand the nature of documentary filmmaking and given me a starting point from where to develop the script for "Suomi-Reggaen Jalanjäljillä", and thereby to produce a full-length film about Finnish reggae culture.

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1	JOHDANTO	5
2	DOKUMENTTIELOKUVA	5
2.1	Historia	7
2.2	Lajit	9
2.3	Moodit	11
3	DOKUMENTTIELOKUVA SUOMI-REGGAEN-JALANJÄLJILLÄ	16
4	DOKUMENTTIELOKUVAN ENNAKKOSUUNNITTELUN VAIHEET	17
4.1	Ideasta synopsikseen	20
4.2	Ennakkotutkimus	23
4.2.1	Arkistot, kirjallinen materiaali ja internet	24
4.2.2	Taustahaastattelut ja henkilöiden etsiminen	26
4.2.3	Kuvauspaikat	29
4.3	Käsikirjoitus	30
4.4	Kuvausryhmä ja kuvauskalusto	35
4.5	Sopimukset, luvat ja tekijänoikeudet	36
5	LOPPUANALYYSI	37
	LÄHTEET	39

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni aiheena on dokumenttielokuvan ennakkosuunnittelu. Ennen kuin dokumenttielokuvaa voidaan ruveta suunnittelemaan, täytyy tekijällä olla jonkinlainen idea tai havainto, jotta hänen on mielekästä ruveta työstämään elokuvaa. Vuodesta 1995 alkanut kiinnostus on johtanut minut tekemään dokumenttielokuvaa suomalaisesta reggae-kulttuurista. Dokumenttielokuva kulkee työnimellä "Suomi-reggaen jalanjäljillä", ja produktiivisena osana opinnäytetyössä käytän tutkimusmateriaalia ja havaintoja, joita olen tehnyt kyseisen dokumenttielokuvan ennakkosuunnittelussa.

Dokumenttielokuvan ennakkosuunnittelu koostuu monista pienistä vaiheista. Ennakkosuunnittelun aikana kerätystä tiedosta, ja tehdyistä havainnoista alkaa varsinainen dokumenttielokuvan rakenteen luominen ja sitä kautta varsinaisen käsikirjoituksen tekeminen. Käyn opinnäytetyössäni läpi kaikki tärkeimmät ennakkosuunnittelun vaiheet. Tarkoituksena on kartoittaa ongelmia, jotka voivat olla esteenä dokumenttielokuvan teossa, ja löytää niihin ratkaisuja.

Ennen dokumenttielokuvan suunnittelua on tekijän hyvä tietää, mistä dokumenttielokuva on lähtöisin, mitkä ovat sen mahdollisuudet ja lainalaisuudet. Ennen varsinaiseen ennakkosuunnitteluun perehtymistä esittelen asioita, jotka ovat olleet luomassa dokumenttielokuvaa siihen muotoon, minkälaisena se nykyään tunnetaan. Dokumenttielokuva elää jatkuvassa muutoksessa, ja tähän muutokseen on dokumentintekijän myös itse osallistuttava ja kuljetettava dokumenttielokuvaa omalta osaltaan eteenpäin.

2 DOKUMENTTIELOKUVA

Dokumentti on taltiointi ja todistus jostakin. Elokuva on kuvasta ja äänestä koostuva audiovisuaalinen taidemuoto. Dokumenttielokuva on taidetta, joka voi muuttaa katsojan maailmankuvan, koska sillä on voimakkaat vaikuttamismahdollisuudet. Dokumenttielokuvan kriteerit ja sen eri tyylien määrittelyt ovat vuosien saatossa olleet hyvinkin vaihtelevia. Dokumenttielokuva pyrkii todellisista ilmiöistä otetuin kuvin tai rekonstruktoiden kautta lisäämään katsojan tietoa ja ymmärrystä. Lisäksi se voi antaa ohjeita tai mahdollisuuksia toimia jopa maailman muuttamiseksi.

Yhdysvaltalainen Michael Renov on luetellut teoksessaan *Theorizing documentary* (1993, 21) dokumenttielokuvan neljä perustendenssiä, jotka ovat 1) *taltiointi*, *pal-*

jastaminen ja säilyttäminen, 2) taivutteleminen ja promovoiminen, 3) analysoiminen ja tutkiminen ja 4) ilmaisu. Dokumenttielokuvalla on ajettu asioita, taisteltu aatteen puolesta ja tehty propagandaa. Perinteisesti dokumenttielokuvan avulla on tutkittu todellisuutta. Varhaisissa määritelmissä dokumenttielokuvan kuvataan olevan todenmukainen, todellinen, tosi. Sitä on pidetty todellisuuden suorana, objektiivisena ja tieteellisenä taltiointina. (Aaltonen 2006, 28.)

Dokumenttielokuva elää ja on aina elänyt jatkuvassa muutoksen tilassa, siksi sen määrittelemisen on vaikeaa. Muutoksesta huolimatta dokumenttielokuvan pohjana ovat edelleen oikeat ihmiset ja todellisuudessa tapahtuneet asiat. Tarkoitus on pyrkiä todenmukaisuuteen ja objektiiviseen näkemykseen. Käytännössä näin ei kuitenkaan ole, eikä ole koskaan ollut. Lopputulos on aina elokuvan tekijän tulkinta todellisuudesta. Ihmiset ja asiat ovat todellisia, mutta nekin koostuvat elokuvan tekijän valinnoista. Elokuvassa todelliset tapahtumat koostuvat ohjaajan havainnoista, äänestä, kuvasta ja leikkauksesta. *Dokumenttielokuva on aina tekijänsä mielipide* (Docpoint 2008). Tekijän on seistävä mielipiteensä ja elokuvan välittämän tulkinnan takana. Hän on vastuussa siitä, millaisen kuvan hän kuvattavista henkilöistä ja maailmasta antaa.

Katsojalle dokumenttielokuva merkitsee tietoa välittävää, kasvattavaa tai opettavaa elokuvamuotoa. Dokumenttielokuvia pidetäänkin usein uskottavana ja tasokkaana journalismina. Katsojaan vaikutetaan tiedolla ja ennen kaikkea tunteella. Äänet, kuvat, ihmiset ja mukaansa tempaava tarina painuvat katsojan muistiin paljon syvemmin kuin pelkkä tieto. Tieto, joka puolestaan herättää tunteita, saa katsojan jatkamaan katsomista. Hyvä ja onnistunut dokumenttielokuva antaa katsojalleen elämyksen. Mikäli katsojaa huijataan ja viedään tarkoituksella harhaan, on dokumentintekijä rikkonut dokumenttielokuvan ”pelisääntöjä”. Dokumenttielokuvien lajityypit vaikuttavat näihin sääntöihin. Antropologisissa elokuvissa, jotka painottuvat tieteellisiin ja tutkimuksellisiin aiheisiin, pelisäännöt ovat käytännössä hyvin tiukkoja. Sen sijaan luovassa ja taiteellisessa dokumentissa tekijälle avautuu erilaisia mahdollisuuksia ja vapauksia käytettävän materiaalin suhteen. Dokumenttielokuvan kirjoittamattomia sääntöjä voi myös luovasti rikkoa, mutta siinä tapauksessa se on kerrottava selvästi myös katsojalle. (Aaltonen 2006, 42.)

1.1 Historia

Dokumenttielokuvan synty ajoittuu 1800-luvun alulle, jolloin matkailijat ja tutkijat esittivät havainnointejaan suosituissa niin sanotuissa taikalyhtyesityksissä. Ensimmäiset dokumentaariset teokset olivat yksinkertaisia tallennuksia erilaisista tapahtumista ja matkoista. Niitä ei kuitenkaan lasketa varsinaisiksi dokumenttielokuviksi, eikä niitä ole otettu huomioon dokumenttielokuvia käsittelevissä määrittelyissä. Dokumenttielokuvan ja kertovan elokuvan isinä pidetään ranskalaisia veljeksiä Louis ja Auguste Lumiérea sekä Georges Méliésia. Lumiéren veljekset Louis ja Auguste tekivät lukuisia elokuvaan ja valokuvaan liittyviä keksintöjä. Georges Méliés puolestaan tunnetaan elokuvakerronnan ja erikoistehosteiden kehittäjänä. Ensimmäisinä dokumenttielokuvinä on pidetty Lumiéren veljesten vuonna 1895 valmistuneita katkelmia *La sortie des usines Lumière* (Työläiset lähtevät tehtaasta) ja *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Juna saapuu asemalle), mutta näitäkään elokuvia ei mainita varsinaisten dokumenttielokuvien määrittelyissä. (Barnouw 1974, 6–9; von Bagh 2007, 16.)

Vuonna 1898 puolalainen Boleslaw Matuszewski viittasi elokuvan kykyyn dokumentoida jokapäiväistä elämää, taiteellisia esityksiä, historiaa ja lääketieteellisiä prosesseja. Vuonna 1914 Amerikan intiaaneja valokuvannut Edward Sheriff Curtist teki puolestaan elokuvan *In the Land of the Headhunters*. Curtist painotti elokuvaan liittyvässä kirjeenvaihdossa materiaalin autenttisuutta ja käytti termejä dokumenttityö ja dokumenttimateriaali. Itse dokumentti-termiä (documentaires) olivat ranskalaiset käyttäneet jo 1900-luvun alussa. Vuonna 1922 Robert Flahertyn ohjaama elokuva *Nanook* – Pakkasen poika sai ensiesityksensä. Se oli dokumenttielokuva, jota ei kuitenkaan aikanaan pidetty vielä sellaisena. Myöhemmin elokuvan dokumenttaarisessa otteessa ja arvossa ei ole ollut kiistelemistä. (Aaltonen 2006, 34; Renov 1993, 74.)

Varsinaisesti dokumenttielokuvan määrittelyn omaksi alalajikseen katsotaan alkaneen vuonna 1926, jolloin dokumenttielokuvan isäksi nimetty skotlantilainen John Grierson julkaisi arvostelun Robert Flahertyn elokuvasta *Moana* (1926). Grierson luonnehti elokuvaa dokumenttaarisen todellisuuden luovaksi käsittelyksi. Omaksi lajityypikseen dokumenttielokuva alkoikin muodostua pian John Griersonin tekemien luonnehdintojen jälkeen 1930- ja 1940-luvuilla. (Kinisjärvi – Lukkarila – Malmberg 1990, 120–127; Nummelin 2005, 267.)

Vuonna 1948 World Union of Documentary määritteli dokumenttielokuvan olevan *kaikki metodit, joilla taltioidaan filmille mikä tahansa todellisuuden aspekti, tapahtuupa se suoralla kuvauksella tai vakavana ja oikeutettuna rekonstruktiona, vedoten joko järkeen tai tunteeseen laajentaakseen inhimillistä tietämystä ja ymmärrystä ja esittäen totuudenmukaisesti ongelmia ja niiden ratkaisuja talouden, kulttuurin ja ihmissuhteiden piirissä* (Aaltonen 2006, 35). Suomessakin dokumenttielokuvaa on käsitelty jo vuonna 1949. Tuolloin Helge Miettunen mainitsee väitöskirjassaan Johdatus elokuvan estetiikkaan (1949, 65), että dokumenttiokuva on *filmitaiteen korkeampi muoto niissä elokuvissa, joissa kuvauskohdetta ei hallita, mutta kameralla kuitenkin hahmotellaan*. Ensimmäiset Suomessa tallennetut dokumentaariset elokuvat ovat peräisin vuodelta 1904. Ne kuvasivat Helsingin kaupunkielämää, eikä niiden tekijöistä ole tietoa. (Sedergren – Kippola 2009, 61.)

Dokumenttielokuvan merkitys todellisuuden taltioinnin välineenä huipentui 1960- ja 1970-luvuilla havainnoivan (observational cinema) ja suoran elokuvan (direct cinema) myötä. *Postmodernin käänteen jälkeen dokumenttielokuvan luonne taiteena alkoi löytyä uudelleen 1980- ja 1990-luvulla* (Aaltonen 2006, 31). Taiteellisten dokumenttien lisäksi 1980-luvulla nousunsa aloittivat myös niin kutsutut tosi-tv-ohjelmat. Ensimmäisten joukossa suuren kansan tietoisuuteen tulivat muun muassa *Cops*- ja *Rescue 911* -sarjat. Nykyisin suuren suosion ovat saavuttaneet *Big Brother*, *Idols* ja monet muut tiettyä formaattia käyttävät ohjelmat. Ohjelmat pyrkivät dokumenttielokuvan tavoin esittämään todellista elämää ja tällaiset formaatit suosivat tavallisia ihmisiä ammattinäyttelijöiden sijaan. Dokumenttielokuvaan verrattuna tosi-tv on kuitenkin viihteellisempi ja sensaatiohakisempi, ja taustalla vaikuttavat pitkälti kaupalliset intressit. 1980-luvulla tosi-tv:n lisäksi dokumenttielokuvien rinnalle nousivat mockumentary-elokuvat, jotka ovat dokumenttielokuvan muotoon tehtyjä fiktiivisiä tarinoita. Tunnetuimpia mockumentary-elokuvia ovat *This Is Spinal Tap* (1984), *Borat* (2006) ja samaan luokkaan, vaikka kyse ei olekaan filmatisoinnista, voidaan laskea myös Orson Wellesin ohjaama legendaarinen radiokuunnelma *Maailmojen sota* (*The War of the Worlds* 1938). Ajankohtaisia, kiinnostavia asioita ja niiden eri puolia esittävät tv-reportaasit ja ajankohtaisohjelmat perustuvat niin ikään todellisuuden kuvaamiseen. Verrattuna dokumenttielokuvaan niiden tehtävä on kuitenkin pääasiassa puhtaasti tiedon levittäminen. Näin ollen tositelevisiota, mockumentary-elokuvia, ajankohtaisohjelmia ja tv-reportaaseja ei voida laskea varsinaisten dokumenttielokuvien kategoriin. (Aaltonen 2011a, 32.)

Dokumenttielokuva voi ja elää hyvin. Laadukkaita uusia dokumentteja sekä uusia dokumentintekijöitä tulee jatkuvasti lisää. Maailmalla ja Suomessa järjestetään dokumenttielokuvaan keskittyneitä festivaaleja, joiden kävijämäärät ovat jatkuvasti nousussa. Esimerkiksi Docpoint-festivaali teki vuonna 2011 uuden kävijäennätyksen, elokuvanäytösten kävijämäärä oli 26 500 (Docpoint 2011). Tämä kieli hyivistä tulevaisuuden näkymistä dokumenttien laadun ja määrän suhteen. Lisäksi se kertoo ihmisten olevan kiinnostuneita dokumenttielokuvista ja niiden tarpeellisuudesta. Kaiken kauppallisuuden ja ”roskan” keskelle tarvitaankin ripaus totuutta, taidolla ja tunteella tehtyä taidetta.

Sähköisen viestinnän kehittyessä itse dokumentoinnin merkitys on noussut entistä tärkeämmäksi. Dokumentointeja maailmantapahtumista pursuaa jatkuvasti tietoväylille, ja taistelu halutun tiedon esiintuomiseksi on kovaa. Esimerkiksi Lähi-idän kansannousut, Irakin sota ja Japanin ydinonnettomuus tarjoavat loputtomia mahdollisuuksia dokumentointiin. Tarjontaa ja tapahtumaa on niin valtavasti, että oikean tiedon saaminen ja oikein ymmärtäminen vaatii tulkitsijaltaan medianlukutaitoja, sillä oikea tieto löytyy usein rivien välistä.

Dokumenttielokuvaa on tutkittu ja määritelty viime vuosisadan alusta alkaen. Monimutkaiset tutkimukset, erilaiset määritelmät ja ristiriitaiset loppu- ja välitulokset saattavat avautua hankalasti ymmärrettävään muotoon. Asioita tutkiessani ja dokumenttielokuvan määrittelyjä tulkitessani olenkin ajautunut vähän väliä melkoiseen viidakoon. Mainitsen tässä muutamia tunnettuja dokumentin määrittelijöitä ja tekijöitä, joiden teorioihin ja määrittelyihin kannattaa tutustua, mutta joiden tutkimuksia en kuitenkaan käy tarkemmin kirjallisessa osiossa läpi. Teoreettisesti dokumenttia ovat lähestyneet ainakin John Grierson, Richard Barsam, Bill Nichols, Rick Altman, Michael Chanan, Brian Winston ja Trevor Ponech. Suomalaisista mainittakoon Jouko Aaltonen, Peter von Bagh ja Susanna Helke.

1.2 Lajit

Elokuvat ja ohjelmat ovat joko fiktiivisiä tai ei-fiktiivisiä. Dokumenttielokuvat kuuluvat jälkimmäiseen kategoriaan. Kaikki ei-fiktiiviset ohjelmat tai elokuvat eivät kuitenkaan ole dokumenttielokuvia. Sanalla ”elokuva” halutaan erottaa muista ei-fiktiivisistä tuotannoista kuten tv-reportaaseista ja tosi-tv:stä. Journalistisen tiedonvälityksen lähtökohdat ovat vahvasti esillä myös muissa reportaaseissa ja tv-

dokumenteissa, jotka ovat asiakeskeisempiä kuin luovat dokumenttielokuvat. Luovissa dokumenttielokuvissa pääpaino on ymmärrys, joka syntyy elämyksistä ja kokemuksista. Varsinaiset dokumenttielokuvat jaetaan useampiin alalajeihin, joita ovat seurantadokumentti, tilannekuvaus, henkilökuva, henkilökohtainen elokuva, historiallinen elokuva ja elokuvallinen essee. (Aaltonen 2011a, 21.)

Seurantadokumentti kuvaa vahvasti ajassa tapahtuvaa muutosta ja sen kohteina voivat olla yksilöt, yhteisöt, luonto, rakennukset tai jokin etenevä prosessi, jonka muutoksia voidaan seurata. Seurantadokumenttien kuvaukset voivat kestää hyvinkin pitkään, kuukausista moniin vuosikymmeniin. Kerronnassa pyritään suoraan kuvaukseen ja ulkopuolista selostajan ääntä pyritään välttämään. Yhdysvalloissa ja Kanadassa syntynyt suora elokuva (direct cinema), Isossa-Britanniassa syntynyt havainnoiva elokuva (observational cinema) ja Ranskassa Jean Rouchin kehittänyt totuuselokuva (cinéma vérité) ovat kaikki pohjana 1960-luvulla alkaneelle seurantadokumenttien perinteelle. (Aaltonen 2011a, 21.)

Tilannekuvaus kertoo johonkin tiettyyn paikkaan tai tilanteeseen keskittyvästä tapahtumasta. Tällainen tilanne voi olla esimerkiksi jonkin rakennustyömaan valmistuminen tai jokin tietty tilaisuus. Rolling Stonesin konsertin ympärille keskittyvä *Shine a Light* on hyvä esimerkki tilannekuvaus dokumentista. Kuvauksissa vallitseva tilanne ja tapahtumat itsessään luovat kehykset ja puitteet elokuvalle. (Aaltonen 2011a, 22.)

Henkilökuvadokumentit ovat muotokuvia elävistä tai kuolleista henkilöistä. Usein ne kertovat suurmiehistä tai kuuluisuuksista. Myös tavallisten ”pienen ihmisten” tarinat ovat nostaneet henkilökuvadokumenteissa suosiotaan. Tämä perustuu ajanhenkeen ja kertoo myös maailman ja dokumenttielokuvien jatkuvasta muutoksesta. Katsojan on helppo samastua tähän ”pieneen ihmiseen”, joka nousee arjen ongelmista voittoon tai saavuttaa jotain merkittävää. Henkilökuvadokumentit tuovat esille ihmisen persoonallisuuden, työn, historian ja saavutukset. Oikean päähenkilön ja elämäntarinan löytäminen voi olla katsojalle vahvoja tunteita ja elämyksiä herättävä kokemus.

Henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa elokuvan teemat tulevat esille tekijän oman elämän kautta. Dokumentin päähenkilönä voi toimia tekijä itse tai hänen lähipiirinsä jäsen tai kokonainen yhteisö. Tekijä on usein itse äänessä ja kuvissa esillä. *Henkilökohtainen dokumenttielokuva on vaikea lajityyppi, koska tekijän täytyy käyttää omaa itseään elokuvan materiaalina, eräällä tavalla esineellistää itsensä.*

(Aaltonen 2011a, 23.) Henkilökohtaisten dokumenttielokuvien suosio alkoi kasvaa 1990-luvulla. Elokuvan henkilökohtaisuus ja tekijälähtöisyys ovat nousseet entistä tärkeämpään asemaan dokumenttielokuvien muotoutumisessa tekijälähtöiseksi taideteeksi. (Lehman 2011.)

Historiallinen dokumenttielokuva tuo esille jo tapahtuneet asiat. Se käyttää hyväkseen erilaisia arkistomateriaaleja kuten esimerkiksi vanhoja elokuvia ja valokuvia. Lisäksi historiallisen dokumenttielokuvan avulla voidaan tuoda tapahtumapaikat esille nykyasussaan sekä tukeutua asioita todistamassa olleiden tai niistä jotain tietävien henkilöiden haastatteluihin. Tällöin tapahtumat voidaan esittää uudelleen näyttelijöiden ja lavastuksen avulla. Tämä uudelleen rakentaminen onkin usein käytetty tapa, joka tekee fiktion ja dokumentin sekoituksen ehjäksi kokonaisuudeksi. Tässä suhteessa tekijän on kuitenkin tarkoin tiedettävä historialliset tosiseikat ja se, miten hän haluaa asiat selittää. Asiasisällön todenmukaisuus ja dokumentin tavoitteet ovat tällöin tehtävä myös katsojalle selviksi. Historiallisten dokumenttielokuvien ollessa kyseessä on uudelleen rakentaminen ja lavastaminen usein ainoa vaihtoehto kuvata jo tapahtuneita asioita ja henkilöitä. Historiallisissa dokumenteissa katsoja usein tietää, mitä tulee tapahtumaan. Juuri tästä syystä onkin tärkeää keskittyä itse tarinan kulkuun, sen esittämiseen ja historialliseen prosessiin. Elokuvan jännitettä ei kannata rakentaa huimaksi loppuratkaisuksi, koska se kuitenkin on usein katsojalla jo tiedossa. (Aaltonen 2006, 60.)

Elokuvallinen essee on puolestaan pohdiskeleva ja kyseenalaistava. Se kokeilee, kritisoi ja etsii uusia lähestymistapoja ja ideoita. Se toimii hyvin samoin kuin kirjallinenkin essee, se käyttää ilmaisukeinonaan usein tekstiä ja puhetta. Essee elokuva voi olla usein myös kokeileva ja se voi esittää aiheensa myös pelkästään kuvallisen ilmaisun voimalla. Erityisesti ranskalaisen uuden aallon tekijät ovat tehneet paljon esseemuotoisia dokumenttielokuvia. Tekijöistä mainittakoon Alain Resnais, Chris Marker ja Agnes Vardan. (Aaltonen 2011a, 24)

2.3 Moodit

Dokumenttielokuvan moodit ovat verrattavissa elokuvien genreihin. Ne kertovat elokuvan luonteen ja tyylin. Fiktiiviset elokuvat lajitellaan useisiin eri genreihin, esimerkiksi tieteis-, satu-, sota- tai lännenelokuviksi. Genret ovat katsojien hyväksymiä lainalaisuuksia ja ne määrittelevät sen maailman. Myös dokumenttielokuvilla on nämä

genret joita kutsutaan dokumenttielokuvan moodeiksi. Dokumenttielokuvan moodeja on kuusi: selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen, poeettinen ja performatiivinen. Moodit ovat yhdysvaltalaisen Bill Nicholsin kehittämää, Nichols on yksi tärkeimmistä dokumenttielokuvia käsitelleistä teoreetikoista. Moodit eivät kuvaa elokuvien maailmojen tyyppejä toisin kuin fiktiivisen elokuvan genret kuvaavat. Dokumenttielokuvan moodit kuvaavat todellisuuden esittämisen tyyppejä eli sitä, millä tavoin elokuva esittää todellista maailmaa. Dokumenttielokuvan tekijän on hyvä tuntee nämä moodit, niiden avulla tekijän on helpompi alkaa etsiä elokuvan tyyliä ja tekotapaa. Moodit antavat tekijälle apua hahmottaa elokuvan tekemistä ja auttavat tekijää löytämään oman lähestymistapansa. (Aaltonen 2011a, 25.)

Selittävä moodi (expository mode) ”Jumalan ääni” (voice of God) perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle kommentaarille, selostukselle tai tekstille joka painottaa elokuvan sanomaa. Moodiin kuuluvat elokuvat ovat hyvin selkeitä ja puhuttelevia. Kuvatus maailman ulkopuolelta tuleva selostajan ääni kertoo miten asiat ovat ja mikä on kuvassa nähtävien asioiden merkitys. Selittävän moodin selostajaa kutsutaankin kuvaavasti ”Jumalan ääneksi”. Moodin katsotaan alkaneen 1920–30-luvuilla, ja sen isänä pidetään John Griersonia, joka tunnustetaan myös yleisesti dokumenttielokuvan isäksi. Tämä pohjautuu 1920-luvulla englannissa syntyneeseen Griersonin nimeä kantavaan koulukuntaan. Grierson pureutui elokuvissaan yhteiskunnallisiin ongelmiin, joissa käsitellään työttömyyttä, ilman saastuttamista, asunto-oloja ja aliravitsemusta. Selittävä moodi on nykyäänkin hyvin suosittu dokumenttielokuvan muoto, vaikka osa pitää sitä vanhanaikaisena ja tylsänä. Luonto, historia ja opetusdokumentit sekä tv-reportaasit ovat usein selittävän moodin mukaisia dokumentteja. (Nichols 2001; Aaltonen 2011a, 26.)

Havainnoiva moodi (observational mode) korostaa suoraa suhdetta elokuvan tapahtumiin ja henkilöihin. Tällaisissa elokuvissa pyritään siihen, että elokuvan tekijä ei puutu elokuvan tapahtumiin ja että elokuvan henkilöt unohtaisivat kameran läsnäolon ja näin koko elokuvan tekemisen. Havainnoivan moodin elokuvissa pyritään mahdollisimman suoraan ja todenmukaiseen kuvaukseen, henkilöiden ja tapahtumien autenttiseen tallentamiseen. Elokuvat kuvataan aidoilla paikoilla ilman lavasteita ja järjestyttä. 1960-luvulla yhdysvalloissa syntynyt havainnoiva dokumenttielokuva ja suora elokuva kuuluvat tähän moodiin. Havainnoiva dokumenttielokuva muistuttaakin pal-

jon dogma-elokuvaa ja niiden teorioilla on paljon yhtäläisyyksiä. (Nichols 2001; Aaltonen 2006, 82; Helke 2006, 136–140.)

Havainnoivan moodin elokuvana voidaan pitää Robert Flahertyn elokuvaa *Nanook – pakkasen poika* (*Nanook of the North* 1922), vaikka sitä ei ole laskettu nykymääritelmien mukaisiin dokumenttielokuvien luokkiin. Itse pidän sitä kuitenkin hyvänä esimerkkinä havainnoivana moodin mallisista elokuvista. Elokuva kertoo inuittien päälliköstä Nanookista ja tämän perheestä. Flaherty kuvaa elokuvassa eskimoiden elämää tarkkailijan roolista ja välittää tällä tavoin eteenpäin heidän elämäntapaansa ja perinteitään, jotka ovat väijäämättä katoamassa. Elokuvassa on muun muassa kohtausta, jossa hylje pyydetään harppuunalla. Se on oiva esimerkki siitä, miten havainnoivan dokumentin tekijä jättää puuttumatta tapahtumien kulkuun. Elokuvassa Nanook taistelee kaikin voimin saadakseen nostettua hylkeen avannosta jäänpinnalle. Ohjaaja Flahertyä ei kuitenkaan apua huitova Nanook hetkauta, vaan hän pysyy kameransa takana taltioiden tapahtumaa mahdollisimman autenttisesti. Myöhemmin on kuitenkin paljastunut, että myös Flaherty muokkasi elokuvan todellisuutta. Nanook ei ollut elokuvan päähenkilön oikea nimi vaan häntä esitti Allakariallak-niminen mies. Tämä on kuitenkin sivuseikka, joka ei vaikuta millään tavoin elokuvan sisältöön tai katsojan arvioihin. Toinen seikka, johon on vaikututettu autenttisuuden lisäämiseksi on se, että inuittit eivät enää elokuvan tekemisen aikana pukeutuneet perinteisiin vaatteisiin ja harppuunan sijasta he käyttivät todellisuudessa kivääriä. Flaherty kuitenkin halusi elokuvallaan taltioida sitä elämää joka oli jo kadonnut. Toisin sanoen elokuva palasi pari vuosikymmentä taaksepäin.

Osallistuvassa moodissa (participatory mode) elokuvantekijä osallistuu vahvasti elokuvaan ja sen aiheeseen. Bill Nichols (2001) vertaa sitä tekijän ja aiheen kihlautumiseksi. Tekijän ja kohteen välisestä vuorovaikutuksesta tulee vahva ja tärkeä osa elokuvaa. Tekijä haastattelee ja osallistuu tilanteisiin. Elokuvantekijä ei ole kaikkietävä kommentaattori ja lopettaa ulkopuolisen havainnoijan roolin. Sen sijaan hän heittäytyy mukaan tapahtumiin. Osallistuvassa moodissa tekijä muuttuu sosiaalisesti toimijaksi ja hänen roolinsa elokuvan kulussa on merkittävä. Hän voi johdatella, provosoida ja vaikuttaa tilanteiden kulkuun. Osallistuvalla moodilla on vahva yhteys antropologiaan ja osallistuvaan havainnointiin. Osallistuvan moodin merkkiteoksena pidetään Jean Rochin ja Edgar Morinin elokuvaa *Ranskalainen päiväkirja* (*Chronique d'un été*

1961). Ranskalaiset cinéma vérité elokuvat ovatkin hyviä esimerkkejä osallistuvan moodin mukaisista elokuvista (Aaltonen 2011a, 27; Nichols 2001.)

Refleksiivisessä moodissa (reflexive mode) on kyse siitä miten ja millä tavoin voimme hahmottaa todellisuutta. Se lisää katsojan tietoisuutta elokuvassa esiintyvän todellisuuden rakenteesta (konstruktiosta). Tällöin suhde katsojan ja tekijän välillä korostuu. Katsojalle tuodaan esille elokuvan tekemisen luonne. Refleksiivisyys muodostuu elokuvantekijän ja elokuvassa esiintyvän henkilön välisestä vuorovaikutuksesta. Kuvausryhmän ja kuvaustilanteen näyttäminen sekä tekijän vahva läsnäolo ovat keinoja tuoda esille dokumenttielokuvan luonne jonkun tekemänä teoksena. Refleksiivisessä moodissa elokuvan keinotekoinen luonne kyseenalaistetaan ja rakennettu kokonaisuus tuodaan katsojalle esille. Tämän moodin dokumentit ovat itsetietoisia tyylin, muodin, strategian, odotusten, näkemyksen ja vaikutusten tasoilla. (Aaltonen 2011a, 28; Nichols 2001.)

Neuvostoliittolaista Dziga Vertovia pidetään refleksiivisen moodin luoja ja sen merkkiteos on elokuva *Man with the Movie Camera* vuodelta 1929. Elokuva kertoo Neuvostoliittolaisesta kaupunkielämästä. Elokuva on hyvin kokeellinen ja siitä huokuu Vertovin innokkuus tutkia elokuvallista ilmaisua. Vertov tutkii elokuvassa erilaisia kuvaus- ja leikkaustekniikoita. Samalla hän tuo esille elokuvan rakennetun maailman, kameran joka taltioi totuutta jota se samalla itse luo. Vertov kehitti käsitteen totuuselokuva (kino pravda) joka innoitti myöhemmin ranskalaista Jean Rouchia muotoilemaan Cinéma véritén.

Poeettisen moodin (poetic mode) dokumenttielokuvat ovat taiteellisia ja yrittävät kentties rikkoa aikansa perinteitä. Monet poeettiseen moodin dokumentintekijöistä ovat taiteilijoita eivätkä välttämättä dokumentaristeja ja heidän osittain kokeelliset dokumenttinsa tavallaan luovat koko poeettisen moodin. Elokuvat ovat runollisia ilmaisuja jotka painottavat visuaalisia yhteyksiä, rytmistä tai tonaalisia ominaisuuksia ja assosiaatioita. Poeettisen moodin elokuvat ammentavat muotonsa kuvataiteesta, tanssista, musiikista ja performansseista. Raja videotaiteen, kuvataiteen, kokeellisen elokuvan ja poeettisten dokumenttien välillä on häilyvä. Poeettisina töinä voidaan pitää esimerkiksi hollantilaisen Joris Ivensin töitä *Silta* (*De brug* 1928), *Sade* (*Regen* 1929) ja edellä mainitun Robert Flahertyn elokuvaa *Man of Aran* (1934). Monille dokumentintekijöille poeettisuus on kuitenkin vain yksi ominaisuus elokuvasta, ei niinkään oma lajinsa.

Se voi olla osa elokuvaa, yksi näkökulma, joka kuljettaa runollisin ja kuvailevin keinoin tarinaa eteenpäin. Se on keino havainnoida maailmaa ja elokuvan teemaa, ja oikein toteutettuna se voi olla vahvasti mukaansa vievä elämys. (Aaltonen 2011a, 25; Nichols 2001.)

Performatiivinen moodi (performative mode) ei pyri esittämään väittämiä vaan pikemminkin se ehdottaa näkökulmia. Se nostaa kysymyksiä todellisuudesta ja tiedon luonteesta. Se on sekoitus tunteita ilmaisevaa (ekspressiivistä) sekä poeettista ja retorista aspektia, jotka muodostavat teosta hallitsevia orgaanisia, maanläheisiä elementtejä. Tällaisia piirteitä on muissakin dokumenteissa. Performatiivisella moodilla onkin osittain päällekkäisyyksiä refleksiivisen moodin kanssa, mutta niistä löytyy myös eriäväisyyksiä. Yleistävän tiedon lisäksi performatiivisen moodin elokuvat sisältävät konkreettista ja ruumiillista tietoa, joka perustuu henkilökohtaisiin ja kollektiivisiin kokemuksiin. Performatiivisessa moodissa dokumentin ja fiktion raja hämärtyy. Fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden välimaaston tarkasteleminen on moodin elokuville kuvaavaa. (Aaltonen 2011a, 28; Nichols 2001.) *Moodi hylkii objektiivisuutta ja suosii mieleen palauttamista ja tunnetta* (Aaltonen 2011a, 28).

Performatiivisen moodin katsotaan alkaneen 1980-luvulla ja kehittyneen 1990-luvulla kutakuinkin nykyiseen muotoonsa. Moodin elokuvat ovat usein vahvasti poliittisia ja ne ovat heikon puolella vahvaa vastaan. Elokuvat käsittelevät usein sorrettujen ja vähemmistöjen ongelmia. Etniset ryhmät, naiset, lesbot, homot ja vammaiset saavat äänensä kuluviin performatiivisissa dokumenteissa. Esimerkkinä performatiivisesta elokuvasta voidaan pitää Erroll Morrisin elokuvaa johtolanka (*The Thin Blue Line* 1988). Elokuva kertoo Randall Adamsista, poliisin murhasta elinkautiseen vankeusrangastukseen tuomitusta miehestä. Poliisimurha rekonstruoidaan silminnäkijöiden näkemysten mukaisesti useista eri näkökulmista ja sitä käydään toistuvasti dokumentissa läpi. Katsojalle ei kuitenkaan väitetä, että jokin rekonstruktioista olisi tosi, vaan katsoja saa itse ajatella ja tehdä omia johtopäätöksiä. Dokumenttia tehdessään Morris sai todistetuksi, että Adams oli istunut vankilassa syyttömänä 12 vuotta. Myös Marlon Riggsin elokuva *Tongues Untied* (1989) kuuluu performatiiviseen moodiin. Elokuva kertoo mustista homomiehistä, jotka eivät pysty tuomaan esille omaa identiteettiään, heihin kohdistuneista ennakkoluuloista johtuen. Dokumentti sisältää performatiiviselle tyyliille ominaisia poeettisia, ekspressiivisiä ja retorisia аспекteja, jotka muokkaavat teoksesta runollisen kokonaisuuden. Kun uusi, tulnaan tekevä elokuvamuoto ei asettu-

nut aikaisempien moodien luokkaan, päätyi Bill Nichols performatiivisen moodin määrittelyyn. Tätä kutsutaan myös postmoderniksi tai uudeksi dokumenttielokuvaksi. (Aaltonen 2006, 83; Nichols 2001.)

3 DOKUMENTTIELOKUVA SUOMI-REGGAEN JALANJÄLJILLÄ

Opinnäytetyön produktiivisena osana käytän tutkimus- ja haastattelumateriaalia, jota olen kerännyt tehdessäni oman dokumenttielokuvani ennakkotutkimusta. Dokumenttielokuva työnimeltään "Suomi-reggaen jalanjäljillä" sai todenteolla alkunsa vuonna 2009. Kiinnostukseni aiheeseen syntyi puolestaan 1990-luvun puolessa välissä kun ensimmäisen kerran kuuntelin radiomafiasta Tero Kasken reggae-ohjelmaa Roots & Culture. Tämä minulle uusi musiikki oli jotain aivan toisenlaista mitä olin tottunut kuulemaan. Tuntui kuin olisin vaipunut jonkinlaiseen horrostilaan, jossa korviini kantautuva rytmi sai ruumiini liikkumaan ja mieleni vapautumaan stressistä ja murheista. Musiikki teki minuun suuren vaikutuksen, ja siitä lähtien reggae-musiikki on ollut vahva osa elämääni.

Vuonna 2009 tein Kymenlaakson ammattikorkeakoulun viestinnän koulutusohjelmassa tehtävään MeduusaTV:hen ensimmäisen kymmenen minuuttia kestävästä aiheesta käsittelevän dokumentaarisen työn nimeltä *Dub and a reggae music*. Työ keskittyi haastatteluosuuksiin ja tietenkin musiikkiin. Reggae-musiikista ohjelmassa kertoivat ranskalaiset Webcam Hi-Fi, Weeding dub ja suomalainen reggae-laulaja Jahvice (Jani Mikkonen). Reggae-piireihin olin tutustunut jo aiemmin vuosituhaten vaihteessa käydessäni useissa reggae-tansseissa. Näitä reggae-tansseja, kuten reggae-tapahtumia usein nimitetään, oli eniten juuri pääkaupunkiseudulla. Näissä tapahtumissa tutustuin ja ystävystyin Jani Mikkoseen ja muihin reggae-piireissä vaikuttaviin henkilöihin. Tunsin tarvetta tehdä jotain ja tuoda minulle niin tärkeää asiaa enemmän esille, niin kuin aikoinaan suuresti kunnioittamani Tero Kaski omalta osaltaan teki. Pikkuhiljaa mielessäni pyörinyt idea alkoi muotoutua ja päätin tehdä elokuvan, joka käsittelee suomalaista reggae-kulttuuria ja sen ilmiötä.

Ennen kuin varsinaisia kuvauksia voidaan ruveta tekemään, on aiheeseen tutustuttava ja tehtävä huolellinen ennakkotutkimus. Kun rupesin tekemään elokuvaani varsinaista ennakkotutkimusta, luulin tietäväni aiheesta jotain. Olihan minulle kertynyt jo 15 vuoden kokemus reggae-musiikista. Tutkimukseeni ryhtyttyä havaitsin kuitenkin, että tietoni käsiteltävästä aiheesta olivat rajalliset. Samaan tulokseen päädyin kun aloin

tehdä tutkimusta dokumenttielokuvan ennakkosuunnittelusta. Luulin tietäväni aiheesta jotain mutta lähempi tarkastelu osoitti että dokumenttielokuvan teko on paljon muuta kuin pelkkää kameralla tapahtuvaa tilanteiden tallentamista.

Seuraavissa luvuissa käynkin läpi dokumenttielokuvan ennakkosuunnittelun vaiheita samalla tuoden esille omia havaintojani, joita olen tehnyt oman dokumenttini ennakkosuunnittelussa. Ennen tarkempaa ennakkosuunnittelun vaiheiden läpi käymistä kerroon kuitenkin muutamia oleellisia seikkoja omasta "Suomi-reggaeen jalanjäljillä" dokumentista, jotta lukijan on helpompi hahmottaa viittauksia jotka koskeva kyseistä dokumenttielokuvaa.

Dokumenttielokuvassa on kaksi erilaista tarina linjaa, ja sen päähenkilönä on helsinkiläinen Jani Mikkonen. Ensimmäinen linja keskittyy Jani Mikkoseen ja hänen elämänsä tuoden esille Mikkosen henkilökuvan. Toinen linja on suomalaisen reggae-musiikin historia ja sen 1970-luvulta alkanut kehitys nykypäivänä tunnetuksi Suomi-reggae-ilmiöksi. Tarkoituksena on että päähenkilönä toimiva Mikkonen johdattaa katsojan elokuvan teemoihin ja tällä tavoin elokuvan toiseen tarina linjaan. Elokuvan teemana olevia asioita täydennetään myös muilla alan asiantuntijoiden haastatteluilla. Elokuvan kantavia teemoja tulevat olemaan Janin elämän lisäksi, Tero Kaski ja hänen urauurtava merkityksensä reggae-musiikin saralla. Tero Kaski (1951–2001) oli suomalaisen reggae radio-ohjelma Roots & Culture, reggae-lehti Cool Runningsin ja levymyyntiyritys Black Starin takana. Sen lisäksi tärkeänä teemana on reggae-musiikki ja nimenomaan suomalainen reggae-musiikki, sen esittäjät ja musiikin kehitys suomi-reggae käsitteeksi.

Dokumenttielokuvan laji on sekoitus seuranta-, henkilökuva- ja historiadokumenttia. Elokuvan moodi tulee myös sekoittamaan eri tyylejä keskenään. Dokumentissa tullaan näkemään niin osallistuvan kuin performatiivisen moodin muotoja.

4 DOKUMENTTIELOKUVAN ENNAKKOSUUNNITTELUN VAIHEET

Dokumenttielokuvia tehdään, jotta voitaisiin paremmin ymmärtää maailmaa. Sama lähtökohta on niin katsojalla kuin itse elokuvan tekijällä. Molempia yhdistää halu löytää ja oppia jotain uutta. Tekijälähtöisyys on tärkeä osa dokumenttielokuvaa, ja siksi dokumentin tekoprosessi keskittyy enemmän yhteen henkilöön kuin esimerkiksi fiktiivisessä. Tekijällä on mahdollisuus tehdä kaikki itse ja tekijän läsnäolo kuvaushetkellä on

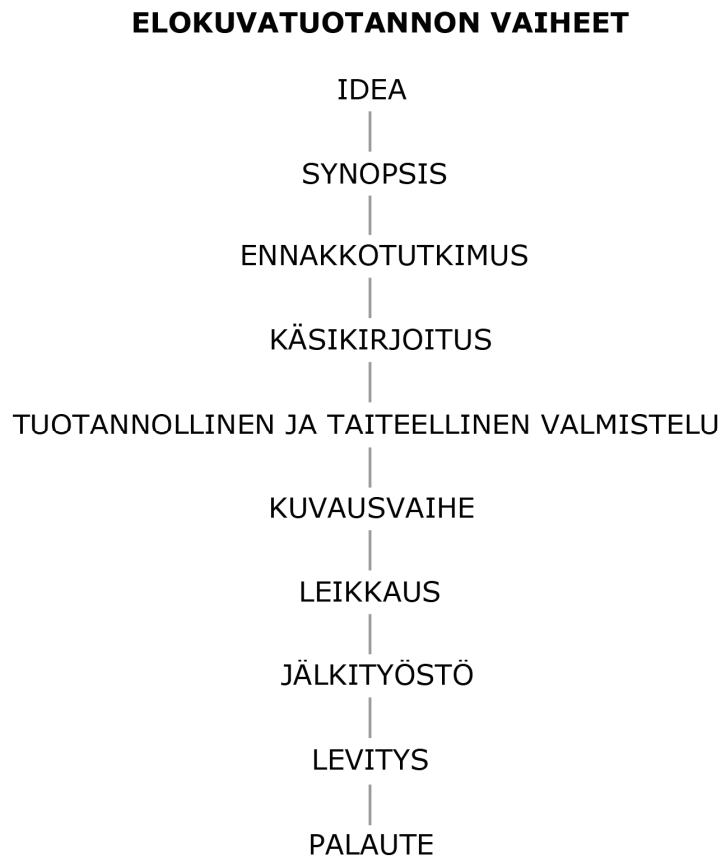
vahvempi kuin fiktiossa. Tekijälähtöisyys on dokumenttielokuvan kantava voima sillä kaikki osa-alueet painottuvat juuri siihen. *Aiheet ja teemat nousevat itsestään, omista psyykkisistä prosesseista ja tarpeista. Teeman täytyy olla tekijälleen tärkeä. Elokuvia tehdäänkin aiheista, jotka oikeasti kiinnostavat tekijäänsä, tietoisesti tai tiedostamatta.* (Aaltonen 2006, 106.)

Ensimmäisenä vaiheena dokumentin teossa korostuukin itse tekijä, joka on kiinnostunut käsiteltävästä aiheesta. Jouko Aaltonen (2006, 108) on tutkinut dokumenttielokuvaa ja sen tekoprosessia laajalti. Hän jakaa elokuvanteon strategiat kolmeen ryhmään, jossa tarkastellaan tekijän omaa tekoprosessia ja suhdetta elokuvaansa. Aaltosen mukaan dokumenttielokuvan tekijä voisi olla tekoprosessissa 1. Esittäjä ja materiaalin hankkija. Elokuvan lopputulos on tekijälle selvä, ja tekijä hakee materiaalia argumentaation tueksi tai todistaakseen elokuvassa nähtävät asiat todeksi (selittävä moodi, autoritäärinen ääni). 2. Hypoteesitestaaja, jolloin tekijä järjestää esimerkiksi jonkin kokeen (osallistuva moodi, avoin ääni). 3. Etsijä, tällöin tekijä ei tiedä tarkalleen, mitä hän tulee löytämään, jolloin tekoprosessi on avoin (suora elokuva, postmoderni, havainnoiva ja performatiivinen moodi, avoin ääni).

On oleellista tietää tekijän suhde elokuvaan. On tiedettävä, onko kyseessä esityksen rakentaminen, testaaminen vai jonkinlaisen ”totuuden” etsiminen. Etsijä ei tarkasti tiedä, mitä hän hakee. Suunta ja kiinnostuksen kohde saattavat olla tiedossa, mutta tekoprosessi on avoin. Nämä valinnat vaikuttavatkin paljon esimerkiksi käsikirjoituksen noudattamisen tarkkuuteen tai leikkausvaiheen merkittävyyteen ja työmäärään. Testaajalla suunta on selvillä, mutta hänkään ei varmuudella tiedä, mihin lopputulokseen hän tekemisessään päätyy. Myös tässä strategiassa tekoprosessi on avoin. Esityksen tekijä tai esittäjä puolestaan hankkii materiaalia, jolla hän argumentoi tai kertoo etukäteen rakennetun tarinan. Tässä strategiassa tekijä toimii autoritäärisenä äänenä. Ovatko tekijät siis esittäjiä, testaajia vai etsijöitä? Tekijästä ja hänen suhteensa käsiteltävään aiheeseen ovat lähtökohdat, joiden pohjalta dokumenttielokuvan tekoprosessi alkaa. (Aaltonen 2006, 108.)

Dokumenttielokuvan tekeminen onkin kuvattu kumuloituvaksi prosessiksi, jossa ensin muodostuu idea ja sen jälkeen edetään synopsikseen ja käsikirjoitus vaiheen kautta itse kuvausvaiheeseen. Tämän jälkeen on vuorossa kuvatus materiaalin leikkaaminen ja jälkityöstö, jonka jälkeen valmis elokuva levitetään. Dokumenttielokuvan prosessi jae-

taan neljään päävaiheeseen: käsikirjoittamiseen ja aiheen kehittelyyn (script and development), esituotantoon (preproduction), varsinaiseen tuotantoon (production) ja jälkituotantoon (postproduction). Jokainen päävaihe pirstoutuu vielä pienempiin alavaiheisiin ja kokonaisuudessaan dokumenttielokuvan tekoprosessi jakautuu seuraavalla tavalla:



Kuva1. Elokvatuotannon vaiheet.

Tarkalla ennakkosuunnittelulla ja organisoimisella pyritään tehokkuuteen ja taloudellisuuteen. Vaa’assa painaa myös se, että resursseja vapautuu elokuvan taiteellisen laadun nostamiseen. Tarkat ennakkosuunnitelmat mahdollistavat tarkan aikatauluttamisen jättäen sijaa myös improvisoinnille ja uusien ratkaisujen etsimiselle. Seuraavaksi käyn tarkemmin läpi dokumenttielokuvatuotannon ennakkosuunnittelun vaihteita, jotka on syytä tehdä ennen varsinaisten kuvausten alkua. Mallina käytän omaa työskentelyäni ja havaintojani, joita olen käynyt läpi tehdessäni oman dokumenttielokuvani ennakkosuunnittelua. (Aaltonen 2006, 109.)

4.1 Ideasta synopsikseen

Dokumentintyylistä riippumatta ensin tulee kiinnostus ja halu tutkia. Kiinnostus voi johtaa ideaan ja idea elokuvaan. Työnimellä Suomi-reggaen jalanjäljillä kulkevan dokumenttielokuvani kohdalla kiinnostus aiheeseen alkoi jo vuonna 1995 kuunnellessani Tero Kasken reggae-ohjelmaa Roots & Culture. Roots & Culture radio-ohjelmasta alkoi minun matkani reggae-musiikkiin ja sitä ympäröivään kulttuuriin, mikä on johtanut minut tekemään dokumenttielokuvaa suomalaisesta reggae-kulttuurista.

Hyvän aiheen ja idean voi löytää käytännössä mistä tahansa, tapaamalla uusia ihmisiä, kuuntelemalla tarinoita ja pitämällä silmät ja korvat auki. Hyvät aiheet herättävät katsojassa tunteita ja mielenkiintoa. Ne ovat konkreettisia, ja niillä on usein päähenkilölle tapahtuu tai on tapahtunut jotain. Dokumentilla ja sen henkilöillä tulisi olla jokin päämäärä. Elokuva sisältää jännitteitä ja ristiriitoja. Konfliktit nostavat elokuvan katsojassa mielenkiinnon ja pitävät sen yllä. Katsojan on saatava elokuvasta elämys, ja elokuvan on tuotava katsojalle uutta tietoa tai uusia näkökulmia. Aihe ei saa olla liian laaja eikä liian suppea. Lisäksi aiheen tulee olla myös elokuvallisesti kuvattavissa. Lopulta kyse on yksinkertaisesta asiasta, oivaltamisesta. Selkeät ja yksinkertaiset ideat ovat parhaita ja joskus ne ovat suorastaan ilmeisiä. Välillä on hankalaa nähdä metsää puilta. (Aaltonen 2011a, 66.)

Kun ajatus elokuvalla on löytynyt, alkaa itse aiheen työstö. Elokuvan aihetta tulee pohtia ja kyseenalaistaa. *Usein kuultu sanonta ”vähemmän on enemmän” pätee myös dokumenttielokuvan tekemisessä.* (Aaltonen 2011a, 67). Aihe ei saa olla liian laaja. Aihetta pitääkin huolella karsia ja rajata. Hyvä keino on kertoa karkeasti ideastaan tutuille ja tuntemattomille. Ihmisten reaktiot kertovat paljon. On eduksi, jos idea herättää kuulijassa mielenkiintoa, tunteita ja kysymyksiä. Idealla on tällöin hyvä pohja, jota kannattaa alkaa kehittää. Jos ajatus dokumentin teemasta ei herätä kuulijassa minkäänlaisia tunteita tai reaktioita, se kertoo yleensä idean olevan tylsä tai sen kerronnassa ja mielenkiinnon herättämisessä olevan paljon parannettavaa.

Dokumenttielokuvat ja niiden päälähtökohdat jaetaan kolmeen ryhmään: henkilövetoiisiin (character driven), tarinavetoiisiin (story driven) ja aihevetoiisiin (subjekt driven). Henkilövetoisissa dokumenteissa lähtökohtana on elokuvan päähenkilö tai henkilöt, jotka kuljettavat tarinaa eteenpäin ja johon dokumentti keskittyy. Tarinavetoisissa dokumenttielokuvissa elokuvan kulku keskittyy itse tarinaan ja elokuvan juo-

neen. Tällöin elokuvan henkilöt ovat toissijaisessa asemassa. Aihevetoiset dokumenttielokuvat ovat puolestaan usein elokuvallisia esseitä, joissa kysymykset, vastaukset tai argumentaatiot vievät elokuvaa eteenpäin. Dokumentin tekijän onkin hyvä kysyä itseltään seuraavia asioita. (Aaltonen 2011a, 69.)

- Miksi haluan tehdä kyseisen elokuvan?
- Mistä ja kenestä elokuva kertoo?
- Miten aion elokuvan tehdä?
- Miten aion kertoa elokuvan tarinan?
- Mitkä kysymykset ovat keskeisiä elokuvassa?
- Haluanko todella tehdä tämän elokuvan, kiinnostaako aihe minua ja mitä se minulle merkitsee?
- Pystynkö tekemään oikeutta aiheelle ja sen henkilöille?
- Mitä tiedän aiheesta ja haluanko oppia siitä lisää?
- Mitä katsoja tietää elokuvasta ja kiinnostaako elokuvan aihe katsojaa?
- Mikä tekee elokuvasta ainutkertaisen ja kiinnostavan?
- Onko elokuva mahdollista toteuttaa?

Tv-yhtiöillä, rahoittajilla ja tuottajilla on myös oma osansa elokuvan syntyyn ja kulkuun. Vaikka aloite elokuvalla usein tuleeikin tekijältä, niin harvoin tekijä kuitenkaan saa valita aihettaan täysin yksin. Elokuvan toteutuminen riippuukin monesta asiasta. Tv-yhtiöille, rahoittajille ja tuottajille ei pelkkä idea riitä, joten sen tueksi tarvitaan myös synopsis, käsikirjoitus ja tuotantosuunnitelma.

Synopsis määritellään tiivistelmäksi elokuvan sisällöstä, jossa hahmotellaan elokuvan muoto ja sisältö. Se kertoo miltä elokuva näyttää ja kelle elokuva on tarkoitettu. Itse synopsis sana tulee kreikan kielestä ja tarkoittaa ”yhdessä näkemistä” joka jo sanan kuvaa synopsisin tarkoitusta. Synopsis on siis lyhyt yhteenveto elokuvan tarinasta. Lukija saa siitä nopeasti kuvan elokuvan ideasta ja sisällön pääpiirteistä. Lisäksi sen on oltava preesensissä ja proosamuotoisesti, jännittävästi kirjoitettu ja välitettävä elokuvan tunnelmaa. Synopsis esittelee elokuvan keskeiset henkilöt ja päähenkilön keskeisen ongelman. (Vacklin – Rosenvall – Nikkinen 2008, 340.)

Dokumenttielokuvantekijöillä synopsis on kuitenkin väljempi käsite. Se on usein liuska tai enintään kolme liuskaa elokuvan aiheesta ja päähenkilöstä. Siinä ei eritellä elokuvan tapahtumia eikä siinä kuvata välttämättä edes elokuvan muotoa. Dokumenttielokuvan luonteesta johtuen on tapahtumia, elokuvan kulkua ja muotoa toisinaan hyvin vaikea ennakoida etukäteen. *Synopsikset ovatkin selvästi muuttuneet anonyymeistä elokuvien kuvauksista henkilökohtaisiksi minämuotoisiksi ”kirjeiksi”. Tämä on johdonmukaista muun dokumenttielokuvassa tapahtuneen kehityksen kanssa. Näinhän dokumenttielokuvatkin ovat muuttuneet. Tekijäys, henkilökohtaisuus ja omakohtaisuus ovat tulleet entistä tärkeämmiksi ja näkyvämmiksi myös silloin, kun ei tehdä henkilökohtaista dokumenttia.* (Aaltonen 2006, 119.)

Ennen kuin synopsisista voi alkaa kirjoittaa, on elokuvan kohderyhmän ja lajityypin oltava selvillä. Pitää tietää tehdäänkö elokuvaa lapsille vai aikuisille. Kohderyhmä vaikuttaa paljon elokuvan esittämiseen. Sen lisäksi on syytä tietää missä elokuva esitetään. On tiedettävä, tehdäänkö elokuva televisioon vai elokuvateattereihin. Televisioon tehtävillä dokumenteilla kriteerit ovat tiukemmat. Televisioyhtiöt jaottelevat ohjelmat ja elokuvat aiheen, sisällön ja ohjelmapaikkojen mukaan. Televisioyhtiöillä on myös tarkat kestot jokaiselle ohjelmapaikalle. Kaupallisilla kanavilla ohjelman väliin tulevat mainokset lyhentävät ohjelma-aikaa. Elokuva voi tietenkin poiketa kyseisistä kestoista mutta tällöin sen myymisestä televisioyhtiöille tulee hankalampaa. Elokuvateatteri levityksessä elokuvan kestolla ei suurta merkitystä ole. (Aaltonen 2011a, 73, 75.)

Dokumenttielokuvan moodi vaikuttaa myös synopsisen tekoon. Havainnoivan moodin mukaisissa elokuvissa ovat synopsikset niukkoja tai niitä ei ole, selittävän moodin mukaisissa elokuvissa synopsikset ovat puolestaan laajempia. Usein synopsisista voidaan ennakoida mihin dokumenttielokuvan moodiin elokuva on muotoutumassa ja minkälainen elokuvan lähestymistapa on. Dokumenttielokuvan käsittelemää aihetta aletaan tutkia yleensä juuri synopsisen pohjalta. Synopsiksesta täytyy selvittää elokuvan lähestymistapa, rakenne, tyyli ja se miltä elokuva tulee näyttämään ja miten elokuvan sisältö kerrotaan katsojille. Sen lisäksi synopsiksesta pitää selvittää elokuvan nimi tai työnimi, suunniteltu kesto sekä se, mille formaatille elokuva tehdään. (Aaltonen 2006, 119.)

Elokuvan synopsiksen tulee sisältää myös elokuvan päälause, pääväittämän eli premissin. Päälause kertoo yhdessä lauseessa elokuvan keskeisen sisällön ja viestin. *Päälause on se mitä haluamme katsojan ajattelevan elokuvan nähtyä.* (Aaltonen 2011b) Hyvä päälause on selkeä, yksinkertainen, provosoiva ja keskustelua herättävä. Myös niin kutsutun one-linerin käyttö on synopsiksessa yleistä. Se on usein synopsiksen ensimmäinen lause ja kertoo elokuvan aiheen tiivistetysti. *One-liner on aina tarkoitettu ulkopuolisille, päälause taas on tekijän työkalu sisällön hahmottamiseksi.* (Aaltonen 2011a, 77.) Synopsis on ennen kaikkea elokuvan sisältöä käsittelevä teksti, joka toimii pohjana elokuvan tekijälle, tuottajalle ja ostajalle matkalla kohti valmista elokuvaa.

4.2 Ennakkotutkimus

Ennakkotutkimus on todella tärkeä osa dokumenttielokuvan valmistelua ja siihen ryhdytään todenteolla idean ja synopsiksen kirjoittamisen jälkeen. Ennakkotutkimus jaotellaan usein kirjalliseen materiaaliin tutustumiseen, arkistojen tutkimiseen, tausta-haastatteluihin, henkilöiden etsimiseen ja kuvauspaikkoihin tutustumiseen. Dokumenttielokuvan ollessa kyseessä näitä edellä mainittuja asioita ei voida keksiä vaan ne on löydettävä, tiedon tulee olla totta ja henkilöiden todellisia. Dokumentaristin työ onkin todellisten tarinoiden etsimistä. Taustatyötä tehdään paljon, mutta siitä kaikkea ei tuoda näkyville itse elokuvaan. Sen tehtävänä on perehdyttää tekijä käsiteltävään aiheeseen, teemaan ja ilmiöön. Monet tekijät kuitenkin pelkäävät liian pitkälle menevän ennakkotutkimuksen turmelevan aiheen kokonaisuuden. Jotain spontaanisuudesta, tekijän ja maailman kohtaamisen ainutkertaisuudesta katoaa, jos se tapahtuu täydellisesti ja tyhjentävästi jo ennakkotutkimusvaiheessa. (Aaltonen 2006, 19,121.)

Dokumenttielokuvassa ja ennakkotutkimuksessa onkin hyvin usein ristiriita. Ennakkotutkimuksessa saatetaan kohdata jotain todella mielenkiintoista, mutta itse kuvaustilanteessa mielenkiintoista tai jopa tärkeää asiaa ei enää saada kuvattua. Tämä kuvaa omalta osaltaan dokumenttielokuvan luonnetta ja ilmentää hetkeen tarttumista. Ennakkosuunnittelu ja sen laajuus riippuvat paljon tehtävästä elokuvasta ja elokuvan tyylistä. Myös dokumentintekijän henkilökohtainen työskentely ja näkemys elokuvasta vaikuttavat ennakkosuunnittelun vaiheisiin. Elokuvan pitää perustua tarkistettuihin tietoihin, vaikka itse elokuva ei esittäisikään kovia faktoja. Ennakkotutkimus ei saa myöskään viedä tekijäänsä liian syvälle aiheeseen, sillä myös ennakkotutkimusta itseään pitää rajata. On hyvä tehdä itselleen aikataulu niin ennakkosuunnittelun- kuin ko-

ko dokumenttielokuvan valmistumisen suhteen. Tekijän pitää keskittyä olennaiseen, muuten hän juuttuu loputtomaan ennakkotutkimukseen. (Aaltonen 2011a, 82.)

Omassa dokumentissani olen tehnyt ennakkotutkimusta jo usean vuoden ajan. Musiikin kuuntelemisen lisäksi olen lukenut aiheeseen liittyvää kirjallisuutta ja lehtiä. Olen katsonut reggaesta kertovia dokumentteja ja selannut internetistä kaikkea mahdollista aiheeseen liittyvää materiaalia. Tärkein prosessi oli kuitenkin päästä sisälle reggae-piireihin ja luoda kontaktit useisiin siellä vaikuttaviin henkilöihin. Tämä onnistui yksinkertaisesti osallistumalla reggae-tapahtumiin ja kertomalla ihmisille mitä olen tekemässä. Sen lisäksi olen itse järjestänyt muutamia tapahtumia jotka ovat omalta osaltaan vaikuttaneet suhteiden luomisessa. Työ on ollut hidasta, mutta sen hedelmät ovat kuitenkin jo näkyvissä, sillä olen saanut monia tärkeitä reggae-vaikuttajia mukaan dokumenttiini. Suurimmaksi ongelmaksi olen kokenut lopulta aiheen laajuuden ja sen rajaamisen.

4.2.1 Arkistot, kirjallinen materiaali ja internet

Arkistomateriaalit ovat olennainen osa dokumenttielokuvaa. Varsinkin jos puhutaan historiaan pohjautuvista usein selittävän mallin mukaisista dokumenttielokuvista. Vaikka arkistomateriaalia ei itse elokuvassa käyttäisi, avaa se siitä huolimatta tekijälleen uusia näkökulmia ja tuo usein uutta tietoa itse aiheesta. Ennakkotutkimuksessa on helpointa lähteä liikkeelle internetistä. Internet on tehnyt arkistomateriaalin etsimisestä ja muustakin yhteydenpidosta entistä helpompaa ja sen merkitys tulee kasvamaan entisestään. Kaikkea tietoa internetistä ei kuitenkaan löydy ja dokumenttielokuvan tekeminen muistuttaakin hyvin paljon salapoliisin työtä. Internetissä oleviin lähteisiin ja tietoon pitää suhtautua kriittisesti, eikä kaikki internetissä oleva tieto ole luotettavaa. Itse olen löytänyt internetistä paljon minulle uusia reggae-musiikkia tekeviä artisteja, erilaisia videoita, artikkeleita ja tietenkin suomalaisen reggae-musiikkiin keskittyvän keskustelufoorumin, fi-reggae.comin, jonka kautta olen saanut paljon tietoa suomalaisesta reggae-kulttuurista. Internetiin on helppo mennä, mutta sen syövereihin ei pidä jäädä pitkäksi aikaa.

Kirjallista lähdemateriaalia ovat esimerkiksi erilaiset artikkelit, esitteet, kirjeet ja tutkimukset. Näiden etsimisen suhteen kirjastot ovat oivia paikkoja ennakkotutkimukselle. Kirjallista ja myös kuvallista lähdemateriaalia voi etsiä yleisistä kirjastoista. Niissä on usein paljon hyvää materiaalia. Kirjastoista löytyy monia sanomalehtiä, aikakausi-

ja ammattilehtiä, joiden vuosikerrat on tallennettu digitaalisesti tai mikrofilmattu. Suomalaisesta reggae-kulttuurista ei ole aikaisemmin kirjoitettu eikä siitä ole tehty muutenkaan kattavaa selvitystä. Olen kuitenkin käyttänyt kirjallista materiaalia dokumenttini ennakkotutkimuksessa ja tässä hyvänä apuna minulla on ollut Pekka Vuorisen ja Petri Aarnion *Cool Runnings* –kirja (2008). Kirjaan on koottu suomalaisen reggae-lehden vuosikerrat vuosilta 1980–1985. Sen lisäksi olen saanut käsiini muutakin kirjallista materiaalia, joka on auttanut minua suuresti dokumenttielokuvani ennakkotutkimuksessa.

Kirjastojen lisäksi ennakkotutkimuksessa voi hyödyntää myös muita arkistoja. Kansallisarkisto, Kansallinen audiovisuaalinen arkisto (KAVA), Yleisradion filmiarkisto ja monet museot ovat erittäin hyviä tiedonhakupaikkoja. On olemassa niin julkisia kuin yksityisiä arkistoja. Yksityisiin arkistoihin käsiksi pääseminen voi toisinaan teettää paljon työtä. Dokumenttielokuvan tekeminen on kuitenkin hyvä syy päästä tutkimaan arkistoja. Kirjallisuuden ja erilaisten arkistomateriaalien tutkiminen on oleellinen osa ennakkotutkimusta. Tutkimusta tehdessä täytyy kuitenkin pitää mielessä aiheen raja. On elintärkeää etsiä juuri oman dokumentin kannalta oleellisin tieto.

Dokumenttielokuvan ollessa kyseessä äänen ja tekstin lisäksi tarvitaan kuvaa. Erilaiset dokumentit ja arkistoista löytyvät tiedot ja esineet voivatkin tällöin toimia äänen ja tekstin ohella kuvassa näkyvänä todistus kappaleena. Dokumentaristille tällainen kuvamateriaali on erityisen arvokasta. Vanhoja valokuvia voidaan skannata elokuvan käyttöä varten ja vanhoja filmikatkelmia näyttää todisteena menneestä. Teksti on vapaata käyttää, kunhan lähde merkitään oikein. Kuva ja äänimateriaalin käyttö on yleensä puolestaan maksullista ja kaupallista. Kuvista joutuu maksamaan kuvakohtaisesti, tai vaihtoehtoisesti useita kuvia tarvittaessa voidaan neuvotella tietty kertakorvaus. Kuvia hankittaessa kannattaa muistaa, että niiden käyttö voi tulla hyvinkin kalliiksi. Yhden arkistokuvan hintaan saattaa käyttöoikeusmaksun lisäksi tulla hintaa arkistovirkailijan työstä, materiaalin hausta, selailukopion teosta ja kuvien lopullisesta skannauksesta. Kuvia skannatessa on hyvä muistaa kuvien käyttö tarkoitus, tavalliseen painolaatuun käytettävä resoluutio 300 dpi on HD-laatuiseen elokuvatarpeeseen liian pieni. Kuvat ovat siis syytä skannata tarpeeksi suurella resoluutiolla. (Aaltonen 2011a, 87.)

Elävää arkistokuvaa löytyy suomesta kansallisesta audiovisuaalisesta arkistosta joka sijaitsee Helsingissä. *Kansallinen audiovisuaalinen arkisto palvelee lakisääteisesti kaikkia elokuvasta, radiosta ja televisiosta kiinnostuneita. Esityssarjat, julkaisut, kirjasto ja tietopalvelu kuuluvat jokaiselle, kun taas elokuva-, tv- ja radiokokoelmat on tarkoitettu ohjelmantekijöiden, tutkijoiden ja yritysten käyttöön.* (Kansallinen audiovisuaalinen arkisto 2011.) Toinen elävän kuvan arkisto on Yleisradion filmiarkisto joka sijaitsee myös Helsingissä. Helpoin ja edullisin paikka on aloittaa tutustumalla Ylen Elävään arkistoon, joka on internetissä osoitteessa <http://yle.fi/elavaarkisto/index.html> (Elävä arkisto 2011).

Elävän kuvan ollessa kyseessä on filmimateriaalin käyttö kuitenkin erittäin kallista, sen tutkimiseen kannattaa kuitenkin perehtyä sillä se voi antaa paljon uutta tietoa ja avata uusia näkökulmia. *Esimerkiksi KAVA laskuttaa arkistomateriaalin kotimaisesta käytöstä noin 10 euroa sekuntia kohden! Lisäksi huolinta, katselu ja siirrot maksavat erikseen.* (Aaltonen 2011a, 88). Yhden valokuvan kertaluonteisesta julkaisusta KAVA perii noin 93 euroa. Ulkomaisten arkistojen käyttö on myös mahdollista, mutta niiden perimät hinnat ovat vieläkin korkeampia.

Tärkeää ja mielenkiintoista materiaalia voi löytyä usein myös yksittäisiltä henkilöiltä ja yllättävistäkin paikoista. Itse olen saanut paljon hyvää arkisto materiaalia käyttöön juuri yksityisiltä henkilöiltä. Tähän materiaaliin kuuluu useita reggae-nauhoituksia ja aiheeseen liittyviä kuvia aina 1980-luvulta lähtien. Yksi suurimmista arkisto löydöistä on Tero Kaskesta (1951–2001) tehty haastattelu vuodelta 1998. Tero Kasken merkitys suomalaisen reggae-kulttuurin saralla on kiistaton. Pekka Vuorinen on todennut kirjassa Kaski – Vuorinen (2011, 6) Tero Kaskesta, seuraavaa: *Tero Kaski, The driving force behind Finnish reggae scene.* Ennakkotutkimus vaiheessa taustamateriaalin läpikäyminen on olennainen osa dokumenttielokuvan ennakkosuunnittelua. Ennakkosuunnittelussa tärkeää on tutkia, penkoa, kysellä, etsiä ja löytää. Matkalla ei pidä eksyä liian syvälle, sillä kaikkea tietoa ei dokumenttiin saa. Rajaa, tiivistä ja omaksu tarpeellinen tieto. Sen jälkeen voi jatkaa matkaa henkilöiden ja kuvauspaikkojen etsimiseen.

4.2.2 Taustahaastattelut ja henkilöiden etsiminen

Yksi tärkeimmistä ennakkosuunnittelun vaiheista on taustahaastatteluiden ja henkilövalinnoiden teko. Taustahaastattelut antavat hyvää tietoa, ne vahvistavat elokuvan ai-

hetta ja todellisuus aspektia. Taustahaastattelun tekeminen on myös ihmisiin tutustumista ja haastattelut auttavat löytämään dokumenttiin mahdollisesti tulevat henkilöt. Haastateltavat voidaan jakaa asiantuntijoihin, asianosaisiin tai todistajiin. Paras tapa tehdä haastattelu, on tavata haastateltava henkilökohtaisesti, tällöin päästään lähemmäksi ihmistä ja voimme samalla tehdä havaintoja henkilön olemuksesta. Haastattelutilanteeseen voi äänitallenteen lisäksi ottaa kameran ja samalla katsoa miten henkilö esiintyy kameran läsnä ollessa. Mitään suurielästä kuvaamista ei kuitenkaan kannata vielä ennakkohaastatteluvaiheessa tehdä, sillä kameran läsnäolo muuttaa helposti haastattelutilannetta. Ihmiset ovat erilaisia ja käyttäytyvät eri tavoin. Asiantuntijat voivat olla keskenään eri mieltä tai edustaa eri koulukuntia. Siksi käsiteltävät asiat on hyvä varmistaa myös muista lähteistä. Ihmiset voivat muistaa asioita huonosti, he voivat kertoa muiden kertomuksia ominaan, voivat ajaa omaa etuaan tai jopa valehdella. Tämän vuoksi haastatteluja tehdessään on hyvä olla kriittinen kuulemaansa kohtaan.

Elokuvassa mukana olevien ihmisten taustahaastatteluja tehdessä on syytä miettiä myös kysymyksiä ja niiden esittämistä. Kaikkea ei kannata kysyä, suuria tunteita aiheuttavat kysymykset kannattaa jättää kuvausvaiheeseen. Tunnereaktiot ja vastaukset tulevat kuitenkin muuttumaan asioita toiseen kertaan käsiteltäessä. Oman dokumenttini kohdalla jouduin juuri tällaiseen tilanteeseen. Taustahaastattelua kuunnellessa rakensin vastausten perusteella elokuvan kulkua ja kohtauksia. Varsinaisissa kuvauksissa haastateltava ei kuitenkaan vastannut samalla tavoin ja päässä valmiiksi rakennettu kohta ei tällöin kaikilta osin toimi. Dokumentaristina en kuitenkaan voi rakentaa kaikkea ennakkoon enkä voi olettaa että haastateltavat vastaavat juurin niin kuin itse haluan tai olen suunnitellut. Tämän vuoksi elokuvassa nähtävien henkilöiden seuraavia taustahaastatteluja tehdessä jätän syvällisimmät kysymykset kokonaan pois ja keskustelen elokuvan aiheesta yleisellä tasolla. Todellisuus syntyy hetkestä, ja jokainen tilanne on ainutkertainen.

Taustahaastatteluiden tehtävä on myös löytää elokuvassa mahdollisesti esiintyvät henkilöt. Erityisen tärkeää oikeiden henkilöiden löytäminen on havainnoivan moodin ja osallistuvan moodin mukaisissa elokuvissa. Henkilöt tuovat elokuvaan elämää ja usein voimme myös samaistua elokuvien henkilöihin. Entistä helpompaa samaistuminen on dokumenttielokuvissa, joissa henkilöt ja tilanteet ovat todellisia. Tärkein henkilö elokuvassa on päähenkilö. Päähenkilöitä voi olla yksi tai useampi, päähenkilö voi olla myös jokin tietty ryhmä johon elokuvan tarina kohdistuu.

Dokumenttielokuvan päähenkilön tärkeyttä ei voi korostaa liikaa. Jos fiktiossa oikea rooli valinta (casting) on 80 prosenttia ohjaajan työstä, on se dokumenttielokuvassa vieläkin merkittävämpää. (Aaltonen 2011a, 96.) Sopivan henkilön löytäminen on dokumenttielokuvassa todella tärkeää. Henkilön täytyy olla kiinnostava tai hänen on oltava elämäntilanteessa jossa hänelle tapahtuu jotain. Oikeiden henkilöiden löytäminen voi tapahtua sattumalta tai se voi vaatia pitkääkin uurastusta ja etsimistä. Ennakko- ja taustahaastatteluiden avulla löydämme usein sopivat henkilöt jotka haluamme elokuvaan. Henkilöt voivat kertoa dokumentin aiheesta tai sitten henkilöt ovat itse osa dokumenttia. Brittiläinen Dokumentaristi Sean McAllister on kuvannut päähenkilöä seuraavalla tavalla: ”Henkilö on kaikki. Ilman vahvaa, ristiriitaista, vangitsevaa henkilöä ei mielestäni ole elokuvaa. Mutta sellaisen ihmisen löytäminen on helvetillinen painajainen”. Käytän enemmän aikaa henkilöiden etsimiseen kuin heidän kuvaamiensa. (Aaltonen 2011a, 97.)

Oman dokumenttini kohdalla harkitsin elokuvaani useamman päähenkilön valitsemista. Yhtenä vaihtoehtona oli tehdä reggae-harrastajista yksi yhtenäinen ryhmä. Päädyin kuitenkin ratkaisuun, jossa yksi päähenkilö johdattaa katsojan elokuvan teemoihin ja näitä teemoja vahvistetaan muiden asiantuntijoiden haastatteluilla. Päähenkilöksi oli kaksi vaihtoehtoa, joista molemmat ovat suomalaisia reggae-artisteja ja luonteeltaan päähenkilöiksi sopivia. Toinen henkilöistä tuntee dokumentin käsittelemän aiheen, suomalaisen reggae-musiikin ja kulttuurin erittäin hyvin. En kuitenkaan päätenyt kyseiseen henkilöön, vaan valitsin dokumenttini päähenkilöksi helsinkiläisen Jani Mikosen. Kyseinen valinta ei ollut mitenkään helppo, mutta kahdesta hyvästä vaihtoehdosta oli valittava toinen, joka johdattaa katsojan sisälle suomalaiseen reggae-kulttuuriin.

Jani Mikkosen olen tutustunut 2000-luvun alussa. Hänen historiansa ja hahmonsa tunsin toista kandidaattia paremmin ja se teki kanssakäymisestä helpompaa. Hän myös lähti mielellään elokuvaan mukaan. Päähenkilöllä tulee olla jokin ristiriita ja hänen elämässään pitää tapahtua jotain, mikä on tärkeää elokuvan tarinallisuuden ja kiinnostavuuden kannalta. Ristiriita ja mielenkiinto elokuvani päähenkilön kohdalla syntyy, kun seuraamme suuresta suomalaisesta teknologiayrityksestä irtisanotun perheenisän uutta työnhakua. Kääntöpuolella on rastafarismiin ja tiettyihin elämänarvoihin uskova roots-reggae artisti ja hänen tavoitteensa kehittyä paremmaksi laulajaksi. Löytääkö ”dredlocks-päinen” rastamies uutta työtä ja voiko suomalainen it-alan työntekijä esit-

tää Jamaikalta juurensa ammentavaa reggae-musiikkia uskottavasti. Tämä mielenkiintoinen elämäntilanne ja ristiriita olivat ne syyt, jotka johtivat lopulliseen päähenkilön valintaan.

4.2.3 Kuvauspaikat

Jokainen ennakkosuunnittelun vaihe on omalta osaltaan tärkeä edetessämme kohti valmista elokuvaa. Kuvauspaikkoja ja niihin tutustumisen tärkeyttä ei voi myöskään korostaa liikaa. *Dokumenttielokuvassa todellisuus määrää usein kuvauspaikat, kohtaukset on kuvattava siellä, missä elokuvan henkilöille tapahtuu tärkeitä asioita.* (Aaltonen 2011a, 215.) Kuvauspaikat ovat osa elokuvaa, sen kerrontaa ja osa itse tarinaa. Tekijän on selvitettävä missä kuvataan, milloin ja mitä kuvataan. Kuvauspaikoissa dokumentin aihe määrää paljolti vastaukset edellä mainittuihin kysymyksiin. Haastatteluita kuvatessa kuvauspaikat saa valita usein melko vapaasti. Haastatteludokumentissa paikkana voi olla esimerkiksi studio. Studioiden ilmapiiri on usein neutraali ja studioympäristöön on helppoa tehdä hyvä valaistus. Myös äänitys hoituu usein ilman häiriötekijöitä. Kuvauspaikkana voi niin ikään toimia sosiaalinen miljö, koti, toimisto, puisto, koulu, sairaala, työpaikka tai mikä tahansa asiaan kuuluva ympäristö.

Tärkeää kuvauspaikan valinnassa on tutustua itse miljööseen ja siellä oleviin ihmisiin. On aistittava kuvauspaikan ilmapiiri ja sen rytmi. On toki otettava selvää, saako paikassa kuvata vai vaaditaanko siihen erityinen lupa. Kaikki eivät pidä kuvatuksi tulemisesta ja olen itsekin joutunut kuvaamisesta vihastuneiden ihmisten kiukun kohteeksi. On myös paikkoja ja tilanteita joissa on vaara joutua fyysisen väkivallan uhriksi, kaapatuksi tai jopa tapetuksi. Siksi onkin tärkeää tutustua kuvauspaikkoihin ja kuvattaviin henkilöihin etukäteen. Suoraan tilanteisiin säntäävä kuvaaja säilyttää helposti kuvauskohteen ja aiheuttaa muutenkin ihmetystä ympäristössä. Liian varovainen ja arka kuvaaja voi puolestaan menettää jotain tärkeää ja oleellista. Ohjaajalla ja kuvaajalla onkin syytä olla hyvät sosiaaliset taidot ja heidän on osattava lukea ja ennakoida ihmisiä ja tilanteita. On kerrottava avoimesti ja mahdollisimman realistisesti kuvattaville, mitä kuvausprosessi merkitsee, ja muistaa samalla kunnioittaa kuvauskohdetta. Rehellisyydellä ja ystävyydellä pääsee pitkälle.

Ennen varsinaisia kuvauksia on syytä tutustua kuvauspaikkaan myös kuvaajan, äänittäjän ja valaisijan kanssa. Dokumenttielokuvissa kuvauspaikat vaativatkin usein hyvän valaisun suunnittelua. Myös äänen kannalta on tärkeää tutustua paikkoihin. On selvi-

tettävä, pystytäänkö keskustelut äänittämään selkeästi ja minkälaisia äänimaailma ja akustiikka paikassa ylipäänsä ovat. Oman dokumenttini kuvauksissa suurimmat ongelmat olen kohdannut juuri valaisun ja äänityksen suhteen. Ohjaajan pitää keskustella kuvausryhmän kanssa kuvausstrategiasta. Ohjaajan täytyy myös pystyä luottamaan kuvausryhmään ja siihen, että jokainen tietää, mitä tehdä ja että jokainen osaa hoitaa oman alueensa. Ohjaaja antaa ohjeita ja luo mielikuvan, kuvaaja lukee ohjaajaa ja luo mielikuvasta lopullisen kuvan.

Omassa dokumentissani ”Suomi-reggaen Jalanjäljillä” kuvauspaikkoja ja henkilöitä on useita. Kuvaukset tapahtuvat niin sisä- kuin ulkotiloissa, niin kesällä kuin talvella. Kuvauspaikkoina ovat työpaikat ja kodit, yökerhot ja varastot. Yhtenä vaihtoehtona harkitsin elokuvaan tulevien haastattelujen tekoa kokonaan studiossa. Päädyin kuitenkin toisenlaiseen ratkaisuun, sillä en halua studiohaastatteluiden tuomaa kliinistä ja keinotekoisia tunnelmaa. Haluan päästä dokumenttini kuvauksella sisälle tapahtumiin ja lähelle ihmisten todellisia elinympäristöjä.

Kuvauspaikat ja kohteet ovat siis nekin tekijän valintaa. Myös tässä ennakkosuunnittelun vaiheessa, niin kuin jokaisessa muussakin vaiheessa tekijän rooli ja valinnat nousevat merkittävään osaan. Se vahvistaa entisestään dokumenttielokuvan luonnetta tekijälähtöisenä maailman havainnointina. Jokainen vaihe ideasta valmiiseen elokuvaan kiteytyy itse aiheeseen ja tekijän valitsemiin valintoihin ja siihen, millä tavoin aihe esitetään katsojalle. Kun ennakkosuunnittelu on valmis, on aika aloittaa käsikirjoituksen teko.

4.3 Käsikirjoitus

Dokumenttielokuvan käsikirjoitus on seurausta idean pohjalta tehdystä synopsiksesta ja sitä seuranneesta ennakkotutkimuksesta. Ennakkotutkimuksessa vahvistuu elokuvan aihe, tyyli ja muoto sekä elokuvassa mahdollisesti esiintyvät henkilöt, päähenkilö ja kuvauspaikat. Seuraavaksi tarvitsemme elokuvalla rakenteen eli käsikirjoituksen. Dokumenttielokuvan käsikirjoitus on kuitenkin mielipiteitä jakava asia. Monet arvostetut dokumenttielokuvan ohjaajat ja teoreetikot ovat sitä mieltä, ettei dokumenttielokuvaa voida käsikirjoittaa. Perusteluja näille ajatuksille on haettu dokumenttielokuvan luonteesta. Todellisuuteen ja todellisiin asioihin pohjautuvassa dokumenttielokuvassa käsikirjoitusta pidetään dokumenttielokuvan luonteen vastaisena. Yksityiskohtaista ja tarkkaa käsikirjoitusta dokumenttielokuvaan onkin vaikea ja turha tehdä, sillä doku-

menttielokuvan teko on avoin prosessi, jossa monet asiat vaikuttavat tapahtumien kulkuun ja kaikkia tapahtumia on mahdoton ennakoida. Tästä huolimatta on käsikirjoitus dokumenttielokuvaan kuitenkin tehtävä. Se toimii rakenteena ja auttaa ohjaajaa pysymään oikealla raiteella. Se auttaa työryhmää, tuottajaa ja rahoittajaa saamaan kuvan tehtävästä elokuvasta ja sen vaiheista. Sen avulla hankitaan elokuvalle rahoitus, lasketaan budjetti ja rakennetaan tuotanto. (Aaltonen 2011a, 121)

Ennen varsinaista käsikirjoituksen tekoa on hyvä tehdä elokuvaan treatment ja kohtausluettelo. Dokumenttielokuvan käsikirjoitukset ovatkin usein muodoltaan treatmentin kaltaisia, mutta yksityiskohtaisempia, kehitellympiä ja viimeistellympiä. Treatment on synopsisen ja varsinaisen käsikirjoituksen välimuoto. Se on laaja tiivistelmä elokuvan rakenteesta ja juonesta josta selviää elokuvan alku, keskikohta, loppu ja tärkeimmät käännekohtat. Treatmentissa ei ole kohtausluetteloa, ei yksittäisiä kuvia, kameran liikkeitä tai selostustekstiä. Se kuvaa elokuvan rakenteen ja elokuvan tapahtumat siinä järjestyksessä kun ne elokuvassa nähdään. (Aaltonen 2011a, 122; Pirilä – Kivi 2010, 62.)

Kohtausluettelossa puolestaan kerrotaan tiiviisti presensissä se mitä katsoja näkee ja kuulee. Kohtausluettelot on hyvä nimetä ja numeroida koska muuten eri kohtaukset menevät sekaisin ja kokonaisuuden hahmottaminen on vaikeampaa. Elokuvaa suunnittellessa ja kohtauksia tehdessä on hyvä käyttää niin kutsuttua lappumenetelmää. Lappumenetelmässä kohtauksia voidaan nimetä tarralapuille. Ne puolestaan voidaan asettaa seinälle tai lattialle oikeaan järjestykseen ja niiden paikkaa on helppo siirtää. Tällä tavoin kokonaisuuden hahmottaminen tulee helpommaksi ja kohtauksien paikkoja on helppo vaihtaa keskenään. Kohtauksia tehdessä on hyvä muistaa että erilaisten kohtauksien on hyvä vaihdella tasaisesti ja yllättävästi kuitenkin niin, että katsoja pysyy tarinan mukana ja että elokuvan selkeä kokonaisuus säilyy.

Treatment ja kohtausluettelo ovat siis oiva apu jotka auttavat paljon varsinaisen käsikirjoituksen laatimisessa. Käsikirjoituksessa ilmenee mitä katsoja näkee ja kuulee katsoessaan elokuvaa. Sen lisäksi siinä kerrotaan elokuvan tapahtumat varsin yksityiskohtaisesti. Siihen voidaan kirjoittaa alustavasti mahdollinen selostus, jos sellaista elokuvassa käytetään. Dokumenttielokuvan käsikirjoituksessa ei kuitenkaan kannatta kirjoittaa vuoropuhelua eli dialogia fiktiivisen käsikirjoituksen tapaan, koska se syö sekä käsikirjoituksen että elokuvan uskottavuutta. Jouko Aaltonen (2011a, 121,123)

kertoo kirjassaan Seikkailu todellisuuteen omista käsikirjoitusmetodeistaan. Aaltonen kirjoittaa käsikirjoitukseensa kolmenlaisia kohtauksia, varmoja, todennäköisiä ja mahdollisia. Varmat kohtaukset ovat sellaisia jotka tiedetään varmasti tapahtuvan, ihmisten syntymäpäivät, vuodenaikojen ja vuorokauden vaihtuminen sekä historiassa jo tapahtuneet asiat. Todennäköisiä tapahtumia ovat sellaiset joita voimme ennakoida tapahtuvan. Aaltonen kirjoittaa käsikirjoitukseensa myös mahdollisesti tapahtuvia asioita. Esimerkiksi päähenkilön rakastuminen ja aloittelevan rocktähten nousu suosioon voivat olla tällaisia tapahtumia. Käsikirjoituksen lukijalle on kuitenkin käytävä selväksi, mitkä tapahtumista ovat tekijän omaa spekulatiota ja mitkä ovat faktoja.

Käsikirjoituksen teossa voidaan käyttää yksipalstaista tai kaksipalstaista käsikirjoitusmallia. Käsikirjoituksen tekoon on myös olemassa erilaisia tietokoneohjelmia missä käsikirjoituksen runko ja malli ovat valmiina. Yksipalstaisessa mallissa elokuvan toiminta kirjoitetaan koko sivun leveydeltä ja selostustekstit, haastattelut ja vuoropuhelut kirjoitetaan keskitetysti sivun keskelle. Kaksipalstaisessa mallissa sivu on jaettu kahteen palstaan, jossa vasemmalle kirjoitetaan kuvassa näkyvä ja oikealle äänessä kuultava. Dokumenttielokuvan käsikirjoitus on enemmänkin työkalu, eräänlainen turvakuu, joka varmistaa elokuvan valmistumisen ja sen että tiedetään mitä ollaan tekemässä. Se on elokuvan rakennusohje, jossa monista palasista muodostuu yhtenäinen ja ehjä kokonaisuus. Näiden rakennusohjeiden tekoon meidän on syytä tietää millaisen rakenteen me elokuvallemme teemme. Rakenteen (dramaturgian) hahmottamiseksi on luotu erilaisia malleja ja seuraavaksi tutustumme yleisempiin rakennemalleihin. (Aaltonen 2011a, 127.)

Rakenne on työkalu asian tai tarinan esittämiseen. Se on vastaus kysymykseen missä muodossa elokuvan sisältö välitetään katsojalle ja miten tarina esitetään vakuuttavasti ja elämyksellisesti. Draamallisessa rakenteessa elokuvan tarina tapahtuu tässä ja nyt. Sen pyrkimyksenä on herättää katsojassa vahva samaistumisen tunne. Hyvässä draamallisessa dokumentissa katsojan on helppo samaistua päähenkilön asemaan missä hän tuntee ja kokee henkilön ilot, surut, vaarat ja jännitykset. Monet suoran elokuvan (direct cinema) edustamat havainnoivat elokuvat ovat draamallisia dokumenttielokuvia. Elokuvan draamallisen rakenteen perusteet ovat lähtöisin Aristoteleen runousopista ja sen pohjalta on syntynyt niin sanottu kolmen näytöksen malli. Ensimmäinen näytös virittää katsojan elokuvan tunnelmaan, se esittelee aiheen, teemat, henkilöt ja heidän tavoitteensa. Toinen näytös on aiheen kehittelyä ja selvittelyä. Siinä henkilö

kamppailee eteen tulevien esteiden läpi kohti päämääräänsä. Kolmannessa näytöksessä kamppailu kovenee ja elokuva etenee kohti ratkaisua. Jokaisessa näytöksessä tulee olla myös käännekohta jotta elokuvan katsominen olisi nousujohteisesti mielenkiintoa herättävä. Usein dokumenttielokuvissa draamallista rakennetta sovelletaan ja mukaan voidaan ottaa jokin ulkoinen juoni tai useampia rinnakkaisia tarinalinjoja. (Aaltonen 2011a, 103.)

Eeppistä rakennetta on alun perin käytetty yksinkertaisena ja kertovana muotona mutta sitä voidaan käyttää myös dokumenttielokuvissa. Se perustuu laveisiin, väljiin ja kertoviin tarinoihin. *Draamallinen näyttää ja esittää tässä ja nyt, eeppinen taas kertoo ja kuvailee.* (Aaltonen 2011a, 109). Draamallisessa rakenteessa juoni ja kohtaukset ovat tiukkoja ja järjestyksenomaisia. Eeppisessä rakenteessa kerronta on puolestaan avarampaa ja siinä juuri teema on voima, joka pitää elokuvan kokonaisuutta yhdessä. Draamallisessa rakenteessa tämä voima syntyy juonesta. Eeppisessä rakenteessa elokuvan juoni ei rakennu draamallisen rakenteen mallin mukaisesti nousevan kaaren periaatteelle, vaan sen rakentuu episodeille, jotka sitoo yhteen elokuvan teema. Monet eeppisen rakenteen elokuvista ovat historiallisia dokumenttielokuvia joissa tarina on jo tapahtunut.

Essee-elokuvan rakenne on kommentoivaa ja se perustuu päättelyiden ja perustelujen varaan. Monet henkilökohtaiset dokumenttielokuvat ovat rakenteeltaan esseemuotoisia. Essee-elokuvat etenevät usein esimerkkien, ajatusten, päättelyiden ja tekijän omien kokemuksien kautta jonkinlaiseen loppu tulemaan. Essee-elokuva voi myös käyttää ilmaisumuotonaan selostustekstiä tai se voi perustua pelkästään kuvalliselle ja äänelliselle ilmaisulle ilman minkäänlaista selostusta. Retorinen rakenne perustuu puolestaan väitteen esittämiseen, minkä se pyrkii perustelemaan. Rakenne on tiukan argumentoiva toisin kuin pohdiskelevassa esseemuodossa. Retorisessa rakenteessa elokuvan väite on usein alussa, ja sitä seuraa väitteen todistus, johtopäätökset ja lopetus. Rakennetta käytetään usein tiedotus-, markkinointi-, opetus- ja propaganda elokuvissa. (Aaltonen 2011a, 112.)

Kategorinen rakenne on luettelomainen, luokitteleva, looginen ja selkeä sisällysluetteloa muistuttava malli joka esittää elokuvan asiat selkeässä järjestyksessä ja johdonmukaisesti. Se ei yhdistele asioita essee-elokuvan tavoin eikä sen esittämisjärjestys noudata argumentaation logiikkaa retorisen rakennemallin mukaan. Kategorista rakennet-

ta voidaan käyttää monissa dokumentin muodoissa mutta usein sitä käytetään yritys-esittelyissä sekä tieteellisissä dokumenttielokuvissa. Kategorisessa rakenteessa tekijän pitää tietää asioiden järjestys ja se miten kokonaisuus esitetään katsojalle mielenkiintoisesti. Rakenne on selkeä, missä asiat seuraavat johdonmukaisesti toisiaan. (Aaltonen 2011a, 117.)

Dokumenttielokuvan rakenteen ei kuitenkaan tarvitse olla edellä mainittujen rakenteiden kaltainen. Elokuvan rakenne voi löytyä muualtakin, esimerkiksi musiikista, taiteesta tai vaikkapa matematiikasta. Rakenne kuitenkin pitää olla sillä se tekee katsoamisesta ja asian esittämisestä helpompaa. *Hyvä elokuvan rakenne on aina ainutkertainen.* (Aaltonen 2011a, 119). Dokumenttielokuvan tekijät ja kirjoittajat yhdistelevätkin usein eri rakenne-elementtejä ja suuri osa elokuvista on eräänlaisia hybridejä joissa voi kulkea useampia rakenteita rinnan. Tämä sama pätee dokumenttielokuvien lajien ja moodien kohdalla. Tekijän ei tarvitse seurata orjallisesti jotain tiettyä mallia, vaan hän voi yhdistellä ja kehittää omia ilmaisutapoja. Tärkeää kuitenkin on, että katsoja ymmärtää elokuvan sanoman, oppii uutta tai saa uusia näkökulmia ja että elokuva herättää katsojassa tunteita ja elämyksiä.

Kun elokuvan rakenne on käsikirjoitukseen löytynyt ja käsikirjoitus on saatu valmiiksi seuraa sitä käsikirjoituksen viimeistely, virheiden korjaus ja ulkoasun lopullinen muoto. Käsikirjoitus voi sisältää kuvia jotka konkretisoi elokuvan maailmaa ja tekevät lukemisesta helpompaa. Käsikirjoituksen kannessa tulee olla elokuvan nimi, kesto ja kirjoittajan tai tuotantoyhtiön yhteystiedot. Sen jälkeen on hyvä vielä arvioida ja luetuttaa käsikirjoitus muilla. Käsikirjoitus pitää arvioida niin sisällölliseltä, rakenteelliseltä kuin tuotannolliseltakin kannalta. Sisällöllisesti käsikirjoituksesta tulee selvittää mitä katsoja näkee ja kuulee katsoessaan elokuvaa. Onko kohderyhmä ja käyttötarkoitus selvillä, mitä elokuvalla halutaan sanoa ja pitävätkö faktat paikkaansa. Rakenteellisessa arvioinnissa tärkeitä tarkasteltavia seikkoja ovat muun muassa, löytyykö kirjoituksesta tarina ja onko tarinan kulku selkeää. On hahmotettava, onko päähenkilö kiinnostava, eteneekö teksti ja ovatko kaikki kohtaukset tarpeellisia ja toimivatko ne keskenään, onko elokuvalla kiinnostava alku, löytyykö elokuvassa käännteitä ja huipentuuko elokuva lopussa. Tuotannollisessa arvioinnissa pohditaan elokuvan budjettia, resursseja, aikatauluja ja käsikirjoituksen keston suhdetta lopullisen elokuvan pituuteen. (Aaltonen 2011a, 133.)

4.4 Kuvausryhmä ja kuvauskalusto

Elokuva ei synny itsestään, joten sen tekemiseen tarvitaan hyvä ja yhteen puhaltava tekijätiimi. Dokumenttielokuvan ollessa kyseessä voi tekijä tehdä kaiken myös yksin. Tätä en kuitenkaan suosittele, sillä tällöin ympäristön havainnoiminen ja itse aiheeseen keskittyminen herpaantuu. Olen itse kokenut, ettei ohjaaja voi toimia yhtä aikaa, kuvaajana, äänittäjänä, valaisijana, haastattelijana ja samalla keskittyä täysin käsiteltävään aiheeseen. Siksi hyvä ja toimiva ryhmä on tärkeä, jotta jokainen voi keskittyä hoitamaan oman työnsä rauhassa. Kuvausryhmä voi olla isokin, mutta pieni, kolmen hengen ryhmä, joka sisältää ohjaajan, kuvaajan ja äänittäjän on minun mielestäni paras vaihtoehto. Ryhmän kokoon vaikuttaa tietysti olennaisesti kuvattavan kohtauksen laajuus. Pienet ja intiimit tilanteet on hyvä tehdä tällä pienellä ryhmällä, mutta massiivisia kohtauksia tehdessä ryhmän koko tulee yleensä väkisinkin kasvamaan. Tällöin mukaan voivat tulla valaisija, tuottaja, tuotantopäällikkö, kuvaussihteeri ja erillinen haastattelija.

Työryhmän on ammattitaidon ja luovuuden lisäksi oltava täsmällinen, kärsivällinen, yhteistyökykyinen, nopea ja luotettava. Pienen ryhmän ollessa kyseessä on ryhmän myös oltava monipuolinen. Omassa dokumentissani ryhmä on vakiintunut edellä mainitsemaani kolmen hengen ryhmään, joka koostuu kahdesta kuvaajasta ja ohjaajasta. Kuvaajien rooli on kuvaamisen lisäksi valaisun ja äänityksen hoitamista. Itse toimin dokumenttini ohjaajana ja minun tehtäviini kuuluu, järjestelyiden ja kokonaisuuden hahmottamisen lisäksi haastattelujen teko. Tarvittaessa toimin myös itse kuvaajana tai äänittäjänä. Tärkeimpänä asiana ryhmän ammattitaidon lisäksi pidän ryhmän yhteistä henkeä ja henkilökemioiden toimimista. Ryhmä antaa tukea, kritisoi ja tuo uusia ideoita. Yksin voi tehdä paljonkin, mutta usein ryhmässä toimiminen on helpompaa.

Hyvä ryhmä tarvitsee tekemiseen myös oikeat työkalut. Käytettävään kalustoon vaikuttavat elokuvan käyttötarkoitus ja käytettävissä olevat resurssit. Dokumenttielokuvan formaatti on nykyään HDV, ja tähän tarkoitukseen sopivia laitteita on markkinoilla useita erilaisia. On olemassa kuluttajille tarkoitettuja edullisia ja ammatillisille tarkoitettuja kalliita laitteita. Filmikameroita käytetään edelleen, mutta digitaaliset kamerat ovat menneet jo filmikameroiden ohi. Digitaalisista kameroista esimerkiksi RED-kameran resoluutio on käytännössä yhtä tarkkaa kuin 35 mm filmin resoluutio. Ongelmaksi syntyy hyvän kaluston korkea hinta, mikä muodostuukin usein kal-

leimmaksi kokonaisuudeksi elokuvan budjetissa. Lisäkustannuksia kalustoon tuo äänitys ja valaisu kaluston hankkiminen.

Kalustovaatimukset eivät kuitenkaan kaada elokuvan tekemistä, eikä se ole välttämättömyyden onnistuneen elokuvan luomiseksi. Hyviä ja arvostettuja dokumenttielokuvia on tehty myös halvoilla ja heikkolaatuisilla välineillä. Tällainen elokuva on esimerkiksi suomalainen *Reindeerspotting* joka on kuvattu kokonaan pienellä amatöörikameralla. Digitaalisten kameroiden tulo onkin muuttanut maailmaa ja elokuvien tekoa. Elokuvan teko ei olekaan kiinni kalustosta vaan hyvien, koskettavien ja mielenkiintoisten tarinoiden ja henkilöiden löytämisestä. Kun hyvä tarina kerrotaan oikein, ei kuvanlaadun tarvitse dokumenttielokuvassa olla tällöin aina niin täydellinen. Seuraavassa kuvassa on vakiintunut kalusto jota itse käytän usein haastatteluja kuvatessa.

KUVAUSKALUSTO PEKKA VUORISEN HAASTATTELUUN 17.9.2011

KUVAUS:

-Canon EOS 7D
-Panasonic P2 HD

ÄÄNITYS:

-Haluikko + Puomi
-2xLangaton nappimikki
-Mikseri (Shure)
-Edirol
-Kuulokkeet

VALAISU:

-2xKinoflo
-3xDedolight

Kuva 2. Pekka Vuorisen haastattelutilanteessa käytetty kalusto.

4.5 Sopimukset, luvat ja tekijänoikeudet

Ennen varsinaisten kuvausten alkua pitää kaikesta elokuvaan liittyvästä sopia ja tehdä kirjalliset sopimukset. Työntekijöiden kanssa tehdään työehtosopimukset, elokuvassa nähtävien henkilöiden kanssa tehdään kuvaussopimukset ja kuvattavien paikkojen kohdalla selvitetään kuvausluvat. Arkistomateriaalin sekä muun kuva- ja äänimateriaalin suhteen tulee selvittää materiaalien käyttö- ja tekijänoikeussopimukset. Sen lisäksi rahoittajan kanssa tehdään tuotantosopimus ja mahdollisen ostajan kanssa tehdään esitysoikeuksien ennakko-ostosopimukset. (Aaltonen 2011a, 205.)

Työehtosopimus on henkilökohtainen ja se tehdään jokaisen työntekijän kanssa. Työehtosopimus säätelee työehtoja, aikoja ja minimipalkkaa. Sopimuksessa tulee selvittää työtehtävät, työn alkamis- ja päättymispäivät, työpäivien määrä, sekä palkka ja pal-

kanmaksupäivät. Ohjeita alalla maksettavien työtehtävien palkoista on Suomen Teatteri- ja Mediatyöntekijät ry:n TEMEN internetsivuilla osoitteesta <http://www.teme.fi/palkat.htm>. Jos palkattava työntekijä toimii ammatinharjoittajana ja hänellä on oma yritys, silloin työehtosopimuksen sijaan tehdään hankintasopimus. Hankintasopimus on kahden yrityksen välinen sopimus ja tähän sopimukseen liittyvät omat säädökset. Työntekijän etujen kannalta hankinta sopimus on paljon heikompi. Tällöin muun muassa vakuutus-, sosiaaliturva- ja eläkemaksut tulevat työntekijän oman yrityksen vastuulle, ja esimerkiksi konkurssitapauksissa voivat rahat jäädä kokonaan saamatta. (Aaltonen 2011, 144.)

Arkistomateriaalin ja muun kuvamateriaalin ja musiikin käytössä eteen tulee tekijänoikeudelliset asiat. Materiaali on tekijänoikeus vapaata silloin jos tekijän kuolemasta on yli 70 vuotta. Usein kuitenkin materiaalin oikeudet omistaa jokin tietty taho esimerkiksi tuotantoyhtiö, levy-yhtiö, tv-yhtiö tai kansallinen audiovisuaalinen arkisto KAVA. Oikeudet voi omistaa myös yksityinen henkilö. Vaikka yksityiseltä henkilöltä saadut teokset olisivatkin ilmaisia käyttää, täytyy myös niiden käytöstä sopia. Myös tuottajan ja mahdollisen ostajan kanssa tehdään elokuvaan liittyvät sopimukset. Valmiin elokuvan tekijänoikeudet kuuluvat sitä tehneille, ohjaajalle, käsikirjoittajalle, kuvaajalle, leikkaajalle ja säveltäjälle. Yleisenä käytäntönä on että elokuvan normaaliin levitykseen liittyvistä tekijänoikeuksista kuitenkin luovutaan työehtosopimuksessa. Sopimuksia tehdessä tuleekin olla tarkka, eikä mitään, mitä ei ymmärrä, pidä allekirjoittaa.

5 LOPPUANALYYSI

Tutkiessani dokumenttielokuvaa ja sen ennakkosuunnittelua, olen saanut kattavan käsityksen dokumenttielokuvan luonteesta ja siitä, mitä kaikkea dokumenttielokuvan ennakkosuunnittelu vaatii ja pitää sisällään. Tutkimusmatka on ollut erittäin raskas, haastava ja hyvin opettavainen. Se on antanut minulle hyvät eväät toteuttaa valmiiksi ensimmäisen dokumenttielokuvani ja samalla ensimmäisen suomalaista reggae-kulttuuria käsittelevän dokumenttielokuvan. Matka valmiiseen dokumenttielokuvaan on kuitenkin vasta alussa, mutta ennen suljettuna olleet lukot ovat nyt auki.

Dokumenttielokuvan ennakkosuunnittelu käsittää useita eri vaiheita ja jokainen vaiheista konkretisoituu itse tekijään ja tekijän valintoihin. Dokumenttielokuva ei ole todellisuuden suoraa objektiivista taltiointia, vaan se on tekijälähtöistä luovaa todelli-

suuden havainnointia. Ennakkosuunnittelun merkitys on tärkein dokumenttielokuvan teon vaiheista. Se vie tekijän syvälle käsiteltävään aiheeseen, auttaa tekijää löytämään elokuvan kannalta tärkeimmät asiat ja luo tekijälle vision, millä tavoin tätä todellisuutta lähdetään katsojalle esittämään.

Dokumenttielokuvaa tehdessä on hyvä tietää sen historia, lajit ja moodit. Tärkeintä ei kuitenkaan ole niiden noudattaminen vaan uuden, luovan ja oman tien löytäminen. Tärkeää on myös kunnioittaa dokumenttielokuvan syvintä olemusta, todellisuuden esittämistä. Olen kunnioitetussa asemassa, kun olen löytänyt tämän tien, millä pystyn havaitsemaan maailmaa. Tärkeää on myös se, että olen saanut ympärilleni ammattitaitoisen ja luotettavan ryhmän, kenen kanssa lähdän toteuttamaan dokumenttia valmiiksi elokuvaksi. Ilman hyvän ryhmän tukea en olisi päässyt edes alkuun kyseisessä dokumenttielokuva tuotannossa. Dokumenttielokuvan ”Suomi-reggaen jalanjäljillä” valmistumisaikataulu liikkuu vuosien 2013 ja 2014 välillä. Uskon, että valmis dokumenttielokuva herättää valmistuttua paljon mielenkiintoa. Ainakin ihmisten ensi reaktiot ovat olleet lupaavan myönteisiä. Aika kuitenkin näyttää, mitä matka tuo tullessaan, mutta minä olen valmis ottamaan haasteen vastaan.

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Helsinki: LIKE.

Aaltonen, J. 2011a. Seikkailu todellisuuteen. Helsinki: LIKE.

Aaltonen, J. 2011b. Sisältö ja muoto. Elokuvantajun artikkelisarja. Elokuvatuotannon verkko-oppimateriaali. Saatavissa:

http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/aaltonen_sisalto_ja_muoto.jsp [viitattu 8.9.2011].

Aarnio, P. & Vuorinen, P. 2008. Cool Runnings 1980–85. Reggaeta pintaa syvemmältä. Helsinki: Eronen

von Bagh, P. 2007. Vuosisadan tarina. Dokumenttielokuvan historia. Helsinki: WS Bookvelli Oy.

Barnouw, E. 1974. Documentary – a History of the Non-Fiction Film. New York: Oxford University Press.

Docpoint. 2008. Dokkino Opetusmateriaali. Mikä on dokumenttielokuva? Saatavissa: <http://www.docpoint.info/w/dokkino/opetusmateriaali/extra1.html> [viitattu 27.7.2011].

Docpoint. 2011. Docpoint Info. Saatavissa: <http://www.docpoint.info/node/3684> [viitattu 5.11.2011].

Elävä arkisto. 2011. Yleisradion tv- ja radio-ohjelmia vuosikymmenittäin. Saatavissa: <http://yle.fi/elavaarkisto/index.html> [viitattu 13.9.2011].

Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumenttaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.

Kansallinen audiovisuaalinen arkisto. 2011. Kansallisen audiovisuaalisen arkiston palvelutiedot. Saatavissa: <http://www.kava.fi/kava-palvelee> [viitattu 13.9.2011].

Kaski, T. & Vuorinen, P. 2011. *Volcano Revisted*. Helsinki: Eronen.

Kinisjärvi, R. Lukkarila, M. & Malmberg, T. 1990. *Elokuvateorian historia – Artikke-
likokoelma*. Helsinki: LIKE.

Lehman, J. 2011. *Shooting a Personal Documentary*. Saatavissa:
[http://ezinearticles.com/?Shooting-a-Personal-Documentary:-Try-These-Tips-for-
Success&id=6532586](http://ezinearticles.com/?Shooting-a-Personal-Documentary:-Try-These-Tips-for-Success&id=6532586) [viitattu 5.11.2011].

Miettunen, H. 1949. *Johdatus elokuvan estetiikkaan*. Helsinki: Werner Söderström
Osakeyhtiö.

Nichols, B. 2001. *Modes of Documentary*. Saatavissa:
[http://www.godnose.co.uk/downloads/alevel/documentary/Doc%20Modes%20nichols
.pdf](http://www.godnose.co.uk/downloads/alevel/documentary/Doc%20Modes%20nichols.pdf) [viitattu 6.7.2011].

Nummelin, J. 2005. *Valkoinen Hehku – Johdatus elokuvan historiaan*. Tampere:
Osuuskunta Vastapaino.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2010. *Teos, Elävä kuva – Elävä ääni*. Helsinki: LIKE.

Renov, M. 1993. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.

Sedergren, J. & Kippola, I. 2009. *Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentin- ja
lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen, A. 2008. *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoit-
tamisen syventävät tiedot*. Helsinki: LIKE.